

Technická univerzita v Liberci

FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A PEDAGOGICKÁ

Tereza Hriníková

***Khaleegi – tanec vlasů, zar – očistný tanec, jejich původ, ovlivnění islámem
a jejich místo v současném světě***

Diplomová práce

2009

Technická univerzita v Liberci

FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A PEDAGOGICKÁ

Katedra: Filosofie

Studijní program: Učitelství pro 2. stupeň ZŠ

Studijní obor: Občanská výchova - Anglický jazyk

***Khaleegi – tanec vlasů, zar – očistný tanec, jejich původ, ovlivnění islámem a
jejich místo v současném světě***

***Khaleegi – Hair Dance, Zar – Healing Dance, Their Origin, Interaction with Islam
and Their Place in Present World***

Diplomová práce: 2009-FP-KFL- 184

Autor: Tereza Hriníková

Podpis:

Adresa: Chocnějovice 39,
294 13 Mohelnice nad Jizerou

Počet

stran	grafů	obrázků	tabulek	pramenů	příloh
114	0	24	0	55	7

V Liberci dne: 21.5.2009

Prohlášení

Byl(a) jsem seznámen(a) s tím, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé diplomové práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li diplomovou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Diplomovou práci jsem vypracoval(a) samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím diplomové práce a konzultantem.

V Liberci dne:

Tereza Hriníková

ANOTACE

Diplomová práce *Khaleegi – tanec vlasů, zar – očistný tanec, jejich původ, ovlivnění islámem a jejich místo v současném světě* se věnuje dvěma specifickým stylům orientálního tance se silným transovním potenciálem. Zároveň se zabývá základním vymezením arabského tance jako celku, kam *khaleegi* a *zar* patří. Úvodní kapitola popisuje a rozebírá etymologii používaných slov, historii, rozdělení tance podle interpretačních příležitostí, vlivy zasahující do podoby tance a úvod do taneční hudby. Na to navazuje analýza *khaleegi* a *zaru*, rituálů v nich obsažených a vysvětlení symboliky některých tanečních technik. Jejich výjimečnost mezi ostatními styly vychází především z unikátního zapojení vlasů jako součásti pohybu.

SUMMARY

The Diploma thesis *Khaleegi and Zar* focuses on two specific dance styles of oriental dances which have high trance potential. It also explains the elementary background of the oriental dance in its complex where they belong. The first chapter describes the etymology of the most common words, history, classification of the dances according to interpretative opportunities, influences which change the shape of the dance and introduction of dance music. Then, there is analysis of *khaleegi* and *zar*, rituals included in them and explanation of symbols of some dance techniques. Their exceptionality among other belly dance styles comes from unique usage of hair as a part of movement.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Diplomarbeit betreffend *Khaleegi und Zar* widmet sich den zwei spezifischen Stilen des Orienttanzen, die sich mit dem Trancepotential beschäftigen. Gleichzeitig beschreibt sie die wesentliche Abgrenzung des arabischen Tanzen von der Gesamtheit des Tanzen, denn darin werden gerade *Khaleegi* und *Zar* eingestuft. Das Einführungskapitel beschreibt und analysiert die Ethymologie der verwendeten Wörter, der Geschichte, der Gruppierungen des Tanzen nach den zu interpretierenden Möglichkeiten, die Einflüsse, die in die Tanzform und die Einleitung der Tanzmusik überleiten. Mit all diesen Faktoren verbindet die Analyse von *Khaleegi* und *Zar*, sich mit den Ritualen, die in dem Dargestellten enthalten sind, während die Analyse die Symbolik mancher Tanztechniken erklärt. Ihre Exzeptionalität zwischen den anderen Stilen geht vor allem wegen der einzigartigen Benutzung der Haare aus, die ein Bestandteil der Bewegung sind.

Poděkování

Ráda bych poděkovala za velkou trpělivost a pomoc při psaní své diplomové vedoucí diplomové práce PhDr. Janě Jetmarové PhD. Její odborné znalosti a rady mi hodně usnadnily práci.

Dále patří velké díky všem mým informátorům, bez nichž by práce prakticky ani nemohla vzniknout, především však Eglal, která byla první, kdo mě seznámil s *khaleegi* a *zareem* a byla to právě ona, kdo pro mě objevil tyto dva tance.

Za velkou trpělivost a shovívavost děkuji své rodině a svým přátelům, kteří mě podporovali a pomáhali, když bylo potřeba. Jmenovitě bych pak chtěla poděkovat Žanetě Neumanové a Michaele Vránové, za jejich laskavost a vstřícnost.

OBSAH

1	ÚVOD	11
2	METODICKÁ ČÁST.....	13
3	ORIENTÁLNÍ TANEC	15
3.1	PŮVOD SLOVA	15
3.1.1	<i>Raqs Sharqi [raks šarki]</i>	<i>15</i>
3.1.2	<i>Orientální tanec</i>	<i>16</i>
3.1.3	<i>Arabský tanec.....</i>	<i>17</i>
3.1.4	<i>Břišní tanec.....</i>	<i>18</i>
3.2	MÝTY A FAKTA O PŮVODU TANCE.....	18
3.2.1	<i>Porodní tanec.....</i>	<i>19</i>
3.2.2	<i>Harémy.....</i>	<i>20</i>
3.2.3	<i>20. století - navázání na tradice.....</i>	<i>21</i>
3.3	KLASIFIKACE STYLŮ.....	22
3.3.1	<i>Rituální tance</i>	<i>23</i>
3.3.1.1	Tanura	24
3.3.1.2	Iniciační tance.....	25
3.3.1.3	Tance plodnosti	25
3.3.1.4	Shamadan [šamadán]	26
3.3.1.5	Porodní tanec	27
3.3.1.6	Zar.....	28
3.3.2	<i>Folklorní tance.....</i>	<i>28</i>
3.3.2.1	Beledi (baladi).....	29
3.3.2.2	Saidi [sajdy]	30
3.3.2.3	Tanec s holí	31
3.3.2.4	Nubia	32

3.3.2.5	Ghawazee [gavazí]	33
3.3.2.6	Dabke	34
3.3.2.7	Hagala (Hagalla)	34
3.3.2.8	Mambooti	35
3.3.2.9	Khaleegi, khaleeji) [<i>chalígy</i> –egyptská výslovnost, <i>chalidží</i>]	36
3.3.3	<i>Kabaretní formy a eklektické taneční styly</i>	1
3.3.3.1	<i>Raqs Sharqi</i> [raks šarki].....	38
3.3.3.2	Drum solo (bubnové sólo) [dram sólo].....	38
3.3.3.3	Tanec se závojem (<i>amani</i> [amání] závoj)	39
3.3.3.4	Křídla bohyně Isis	40
3.3.3.5	Melaya	40
3.3.3.6	Orientální Flamenco	41
3.3.3.7	<i>Tribal</i> (anglická výslovnost)	42
3.4	HUDBA.....	42
3.4.1	<i>Klasická hudba</i>	43
3.4.2	<i>Tradiční (folklorní) hudba</i>	43
3.4.3	<i>Moderní (popová) hudba</i>	44
3.5	VLIVY PŮSOBÍCÍ NA ORIENTÁLNÍ TANEC V RŮZNÝCH ČÁSTECH SVĚTA	44
3.5.1	<i>Severní Afrika (Maroko, Alžírsko, Tunisko, Libye, Egypt)</i>	44
3.5.1.1	Přístup společnosti.....	46
3.5.1.2	Přístup tanečníků a tanečnic	48
3.5.1.3	Islám a tanec.....	48
3.5.2	<i>Arabský poloostrov</i>	49
3.5.2.1	Vliv místní společnosti	50
3.5.2.2	Přístup tanečníků a tanečnic	51
3.5.3	<i>Evropa</i>	52
3.5.3.1	Přístup místní společnosti	52
3.5.3.2	Přístup tanečníků a tanečnic	54

3.5.4	<i>Spojené státy Americké</i>	55
3.5.4.1	Přístup místní společnosti	55
3.5.4.2	Přístup tanečníků a tanečnic	56
4	KHALEEGI	57
4.1	INTERPRETACE KHALEEGI	57
4.2	ÚVOD DO PROBLEMATIKY KHALEEGI	58
4.3	HISTORIE KHALEEGI	58
4.3.1	<i>Oblast vzniku</i>	59
4.3.2	<i>Lidé ze Zálivu</i>	60
4.3.3	<i>Situace v oblasti Zálivu před předpokládaným vznikem khaleegi</i>	62
4.3.4	<i>Vývoj khaleegi v předislámském období</i>	63
4.3.5	<i>Povinnost zahalování vlasů</i>	64
4.4	KHALEEGI A RADIKÁLNÍ ISLÁM	67
4.5	FORMY TANCE	68
4.5.1	<i>Tradiční transovní (folklórní)</i>	69
4.5.2	<i>Tradiční socializační (skupinové)</i>	69
4.5.3	<i>Taneční kluby (skupinové i sólové)</i>	70
4.5.4	<i>Taneční kurzy</i>	71
4.5.5	<i>Vystoupení (sólové i skupinové)</i>	71
4.6	KOSTÝM	72
4.7	TECHNIKA	1
4.7.1	<i>Základní krok</i>	72
4.8	SYMBOLIKA	73
4.8.1	<i>Pohyby rukou</i>	73
4.8.2	<i>Pohyby hlavou - vlasy</i>	75
4.8.3	<i>Rytmus</i>	76

4.9	HUDBA.....	77
4.9.1	<i>Vztah mezi tanečnicemi a hudebníky.....</i>	<i>77</i>
5	ZAR.....	78
5.1	INTERPRETACE ZARU	78
5.2	UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY ZARU	79
5.3	HISTORIE ZARU	79
5.3.1	<i>Mýty a fakta o původu Zaru.....</i>	<i>79</i>
5.3.2	<i>Vývoj zaru.....</i>	<i>82</i>
5.3.3	<i>Zar v Súdánu a Egyptě.....</i>	<i>84</i>
5.3.4	<i>Zar v Súdánu.....</i>	<i>85</i>
5.3.4.1	Typy zaru v Súdánu	85
5.3.4.2	Průběh rituálu v Súdánu	87
5.3.5	<i>Aalima a shaikh.....</i>	<i>88</i>
5.3.6	<i>Zar v Egyptě</i>	<i>89</i>
5.3.6.1	Rituál – očista	91
5.4	MUŽI, ŽENY A ZAR	92
5.5	MEDICÍNA A ZAR	93
5.5.1	<i>Duchové zaru z pohledu místních obyvatel</i>	<i>93</i>
5.5.2	<i>Duchové zaru z pohledu moderní medicíny</i>	<i>94</i>
5.5.3	<i>Vliv islámu a mužů na projevy zaru</i>	<i>95</i>
5.6	TECHNIKA TANCE.....	96
5.7	INTERPRETAČNÍ PŘÍLEŽITOSTI TANEČNIC.....	97
5.7.1	<i>Tradiční rituální forma</i>	<i>97</i>
5.7.2	<i>Folklorní styl.....</i>	<i>97</i>
5.7.3	<i>Kabaretní představení.....</i>	<i>98</i>
6	ZÁVĚR.....	98

SEZNAM OBRÁZKŮ	12
----------------------	----

BIBLIOGRAFIE.....	15
-------------------	----

1 Úvod

Orientální tanec již není izolován na území arabských zemí, ale rozšířil se v posledních desetiletích doslova do celého západního světa. Ovšem když vyslovíte mezi širokou veřejností slovní obrat orientální tanec, velmi často následuje doplňující dotaz, jestli se jedná o tanec břišní. V laickém prostředí je označení břišní velmi rozšířené. Nicméně je to obrat nepřesný, zavádějící a vytváří jeden z řady mýtů, které lze kolem této oblasti tanců pozorovat. Břišní tanec skutečně existuje, ale je to jen malá část toho, co vzniklo převážně v arabsky mluvících oblastech. Orientální tanec pochází z různých koutů Severní Afriky, Blízkého východu a v současnosti i ze Západu, kde ve 20. století vznikly další taneční styly.

Khaleegi a *zar* [chalígy či chalídži] jsou tance s výrazným transovním potenciálem. Jejich rozšíření v západním světě je znatelně menší než u těch, které patří do oblasti „břišních“ tanců. Za téma diplomové práce jsem je zvolila jednak proto, že v zemích původu existují dlouhodobé snahy o jejich zničení, především v jejich veřejné formě. Na Západě jsou zase méně rozšířené a převažuje spíše to, co bychom nazvali populárními styly tance. Věřím, že mají své místo ve světě, odkud pochází i v tom, kam byly přeneseny. Také si myslím, že by měly zůstat zachovány, protože přináší mnoho pro ty, kteří se jim věnují.

Téma diplomové práce se soustřeďuje na specifické tance oblasti Severní Afriky a Blízkého východu *khaleegi* a *zar*. Oba jsou velmi výjimečné mezi ostatními styly arabských tanců a kromě řady dalších specifík vybočují zvláštními a vzájemně podobnými pohyby vlasů.

Orientální nebo také arabské či břišní tance se v posledních desetiletích staly velmi populární v zemích Evropy a ve Spojených státech. Jejich přesídlení a rozšíření do nearabských částí světa mělo znatelný vliv na jejich podobu a formu. Vzhledem k tomu, že o těchto tancích obecně existuje mezi laickou veřejností řada mýtů a stereotypních názorů, považovala jsem za nutné rozšířit toto úzké téma o náhled do problematiky orientálního tance, kam oba styly patří.

Celá první kapitola se proto zabývá etymologiemi, jež jsou používány pro označení tanců, historií tance, klasifikací tanečních stylů, základním vymezením taneční hudby a vlivy, které působí na aktuální podobu orientálního tance. Klasifikace jednotlivých tanečních stylů není souhrnem, který by obsahoval výčet všech tanců a vytvoření takového výčtu není cílem této práce. Stylů orientálního tance, jež se vyskytují po celém světě, existuje široká škála. Příklady tanečních stylů, které uvádím, chápu jako ukázky častých a rozšířených tanců, na kterých lze poukázat na pestrost orientálního tance.

Přestože hudba je pro orientální tanec nezbytná, podrobné zkoumání hudby by obsáhlo vlastní diplomovou či jinou práci. Už jen seznam hudebních nástrojů, jejich použití a rozlišení mezi jednotlivými hudebními styly by vyžadovalo velký prostor. V přílohách se nachází hudební ukázky různých tanečních stylů a video nahrávky, které dohromady poskytují náhled do orientální hudby.

Další dvě kapitoly podrobně rozebírají tyto aspekty na problematice *khaleegi* a *zaru*, které jsou sami o sobě výjimečnými druhy tanců, které se dochovaly v islámském prostředí, což je jeden z paradoxů, jimž se práce věnuje.

Oblastí původu orientálního tance je Severní Afrika a Blízký východ. Zeměmi Blízkého východu jsou myšleny Saudská Arábie, Spojené Arabské Emiráty, Bahrajn, Katar, Kuvajt, Irák, Sýrie, Jordánsko, Libanon, Omán a Jemen. Přestože geograficky sem patří i Turecko, Palestina a Izrael, nejsou to oblasti, kterými se budu zabývat. Za Severní Afriku můžeme považovat celé pobřeží Středozemního moře tedy - Egypt a země Maghrebu (Maroko, Tunisko, Alžírsko) a vzhledem k problematice *zaru* také Súdán, protože většina obyvatel jsou muslimové, přičemž Libye je záměrně vynechána. Není možné informovat o tanci v Lybii, vzhledem k tomu, že veřejná forma tance v Lybii neexistuje, protože je v rozporu se *džamahírijí*. Toto politické zřízení je na pomezí mezi socialismem a diktátorstvím tamního vůdce plukovníka Kaddáfího. Jeho vazby s terorismem způsobily, že OSN uvalilo na zemi obchodní sankce. Můžeme se pouze domnívat, že v Libyi je praktikován tanec v jeho folklórní podobě. Složitá politická situace

neumožňuje dostatek kontaktu s touto zemí, a proto v současnosti se mi nepodařilo objevit zdroje, které by o tanci v Libyi mohly informovat.¹

Kromě tradičních oblastí se práce věnuje i situaci tance na Západě, přičemž Západem je myšleny Evropa a Spojené státy americké. Rozšíření o tato teritoria ukazuje rozdíly v interpretaci tance v různých částech světa a pak také vlivy, jež působí na podobu tance.

Práce je rozdělena do tří kapitol. První se věnuje orientálnímu tanci obecně, druhá a třetí se podrobně zabývají problematikou *khaleegi* a *zaru*. Práce je doplněna o obrazovou přílohu, která je součástí textu, což by mělo usnadnit čtení. Přílohy obsahují převážně fotografie kostýmů typických pro určité taneční styly, geografické mapy a biografické údaje o profesionálních tanečnicích a tanečnickovi, kteří byli hlavními informátory pro tuto práci. Součástí práce jsou i videa, která umožňují shlédnout to, co je popsáno v textu.

2 Metodická část

Práce je založena na dostupných literárních pramenech, rozhovorech s vybranými tanečnicíky a komparaci těchto zdrojů. Nejčastěji jsem čerpala informace od profesionálních tanečnic a tanečníků působících na území České republiky, kteří mají zkušenost s tancem ze zemí původu nebo západních států, kde se orientálnímu tanci věnují a byli ochotni se podělit o své znalosti a zážitky. Mezi mé hlavní informátory patřily tanečnice známé pod uměleckými jmény Eglal (Eva Petrovská), Mona (Martina Homolková), Shereen (Kateřina Šafrová) a egyptský tanečník Ahmed Fekry. Každý z nich se zabýval tancem jak v Čechách, tak v dalších zemích. Orientálnímu tanci se věnují na profesionální úrovni a měli možnost sledovat situaci tance v různých částech světa, což jim přirozeně umožňuje získat maximální přehled. Díky tomu, že jejich učitelé a lektori pocházejí z různých oblastí,

¹ převzato z emailové korespondence s Morocco z 29.3.2009
MOROCCO, DINICU, Carolina. RE: Question [elektronická pošta]. Message to: Tereza Hriníková 29.3.2009 [cit. 2009-03-04]. Osobní komunikace.
taktéž [Http://en.wikipedia.org/wiki/Jamahiriya_\(Libya\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Jamahiriya_(Libya)) [online]. 2001 [cit. 2009-03-14]. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>.
taktéž IVILLOVÁ, Laura, et al. *Ilustrovaný atlas světa pro nové tisíciletí*. Jiří Hrubý. Praha : Reader's Digest Výběr, spol. s.r.o., 1999. 324 s. ISBN 80-86196-08-9.

považuji informace, které jsem od nich získala, za velmi kvalitní a relevantní, protože své znalosti čerpali z mnoha různých zdrojů nezávisle na sobě. Navíc se jedná o tanečnice a tanečníky, jejichž tanec je u nás i ve světě považován za velmi kvalitní. V příloze jsou obsaženy konkrétní informace a podklady o všech jmenovaných. Používání vlastních jmen není v profesionálním tanci běžné, protože jednak to umožňuje zachovat si profesionální odstup a umělecké jméno může působit lépe než vlastní, obzvlášť při veřejných vystoupeních, kdy bývá tanečnice či tanečník uveden na pódium.

Dalším důležitým zdrojem byly převážně anglicky psané publikace od autorů, kteří se zabývají problematikou orientálního tance. Byly to zejména dvě knihy od autorek, jež se zabývají tancem z více teoretického než praktického pohledu. Jsou jimi *Serpent of the Nile* od Wendy Buonaventury a *Wombs and Alien Spirits* od Janice Boddy. V některých případech jsem využila internetových serverů, které jsem podrobila kritickému zkoumání a použila jsem je nejčastěji jako doplnění jiných pramenů.

Nedostatek literárních pramenů byl při přípravě této práce podstatným problémem. Tradice tance se předává z největší části ústně přímo mezi profesionálními a laickými tanečníky a jednotlivé generace sbírají informace od svých předchůdců nebo současníků. Nicméně na profesionální úrovni není obvykle dostatek času, prostoru nebo vůle zaznamenávat cokoli písemně. Někteří tanečníci a tanečnice vydávají různá výuková videa/DVD, publikují rozhovory v magazínech, nebo vydají knihy zaměřené na techniku tance, ale nikoli publikace o historii, původu nebo kulturních vlivech působících na orientální tance vydané v západním světě.²

Důvodem, proč tak málo tanečníků publikuje je i konkurenční boj a ekonomické vlivy, což lze pozorovat i na území České republiky. Konkurenční boj způsobuje, že odkrývání všech znalostí by mohlo způsobit nevýhodu pro toho, kdo by tyto informace uveřejnil. Tento jev se však projevuje nepřímě. Navíc, v tanečních kurzech se lektorky a lektori obvykle zaměřují více na samotný tanec než na souvislosti či historii, protože

² [Http://www.orientalnitane.cz/Def/Obch/Obchudek.asp](http://www.orientalnitane.cz/Def/Obch/Obchudek.asp) [online]. 2001 [cit. 2009-03-15]. Dostupný z WWW: <<http://www.orientalnitane.cz/>>. taktéž [Http://brisnitane-kostymy.cz/Pages/Default.aspx](http://brisnitane-kostymy.cz/Pages/Default.aspx) [online]. 2008 [cit. 2009-03-15]. Dostupný z WWW: <<http://brisnitane-kostymy.cz>>.

návštěvnice chtějí především pohyb než teoretické informace o tanci. Nejsou mi známy publikace, jež by se zabývaly tancem z jiného než hlavně praktického pohledu. Není vyloučeno, že v arabsky mluvících zemích existují zdroje, u kterých toto neplatí, ale ty jsou mi bohužel nepřístupné jednak z toho důvodu, že by byly pravděpodobně psány arabsky a pak také proto, že arabsky psané knihy zabývající se problematikou orientálního tance jsou v Evropě velmi obtížně dostupné.

3 Orientální tanec

3.1 Původ slova

Než bude možné zabývat se vlastním tématem práce, je nutno zamyslet se nad termíny, které se používají pro označení tance a interpretacemi jejich významů. Tanec je v Západním světě³ nejběžněji nazýván břišním⁴. Dále se používají označení *raqs sharqi* (tanec východu), *orientální* a *arabský tanec*. Jednotlivá označení vychází z kontextů daných historií, geografickou polohou a kulturním prostředím.⁵ Následující kapitola objasňuje nejen původ těchto termínů, ale i příčiny, které vedou k různé frekvenci jejich užívání.

3.1.1 Raqs Sharqi [raks šarki]

Raqs sharqi (psáno také *raks sharki*) je arabský termín, ale často bývá používán i v nearabských zemích. *Raqs* (psáno také *Raks*) pochází, stejně jako turecké *rakkase*, z asyrského *rakadu*, které znamená oslavovat⁶. *Sharqi* znamená orientální, východní. *Raqs sharqi* je volně překládáno jako tanec orientu.⁷ Tento termín se objevil v 19. století, kdy

³ západním světem je pro potřeby diplomové práce myšlena Evropa a Severní Amerika

⁴ TAMALYN Dallal; HARRIS Richard, *Břišním tancem ke kráse*, Praha: Beta 2006, 143 s. ISBN 80-7306-249-6

⁵ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3, 25 s.

⁶ tamtéž

⁷ KARAYANNI, Stavros. *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Canada: Wilfred Laurier University Press , 2004. 244 s. ISBN 0-88920-454-3, 18 s.

vlivem kolonialismu a orientalismu docházelo k přenášení různých prvků arabské kultury na území Severní Ameriky a Evropy a naopak.⁸

Raqs sharqi v sobě nezahrnuje všechny druhy a styly tanců, které se vyskytují v arabsky mluvících zemích. *Raqs sharqi* je novodobým obratem, který původní obyvatelstvo, především v oblasti Egypta, použilo, aby tanec mohli představit lidem ze západu. Ti měli nakonec klíčový vliv na vývoj *Raqs sharqi*, které se stalo synonymem pro kabaretní styl a má tento svůj význam i dnes. Není to výraz, který by mohl být používán univerzálně pro všechny druhy tance, přestože svým překladem znamená totéž, co *orientální tanec*. Jeho použití se váže k Egyptu a specifickému druhu tance, který zde vznikl na počátku 20. století,⁹ kterým se dále zabývá kapitola zaměřená na různé taneční styly.¹⁰

3.1.2 Orientální tanec

Orientální tanec má velmi podobný základ i význam jako *Raqs sharqi*. Rozdíl spočívá v jazyce, ze kterého vzešly. Zatímco *Raqs sharqi* je arabské; orientální pochází z latinského *oriens*, což znamená vycházející slunce a přeneseně i východní země.¹¹ Slovo tanec má svůj původ v Sanskrtu ve slovu *tanha*, které v překladu znamená radost života (*joy of life*).¹²

Mezi tanečnicemi může mít termín orientální tanec stejnou konotaci jako *raqs sharqi*.¹³ V případě používání spojení *orientální tanec* může dojít k nepřesnosti způsobené prostorem, který chápeme jako Orient. Do orientu patří i oblast Indie, Číny, Japonska a dalších zemí, které mají jen málo společného s prostorem, kterého se břišní tance týkají. Avšak vzhledem k tématu práce je nutné soustředit se pouze na oblast Severní Afriky a

⁸ termíny kolonialismus a orientalismus vychází z interpretací E.Saida v jeho díle *Orientalismus* příkladem může být užívání omamných látek (hašiš, opium), pití kávy a další

⁹ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London: Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

¹⁰ viz kapitola 1.3 Klasifikace stylů

¹¹ PRAŽÁK, Josef, et al. *Latinsko-český slovník*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1980. 2sv. (743, 684 s.) ISBN 14-028-80

¹² BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

¹³ převzato z emailové korespondence s Morocco z 29.3.2009

MOROCCO, DINICU, Carolina. RE: Question [elektronická pošta]. Message to: Tereza Hriníková 29.3.2009 [cit. 2009-03-04]. Osobní komunikace.

Blízkého východu. *Orientálním tancem* tak nebude mylně nazýván indický tanec nebo japonské scénické tance.

Orientální tanec navazuje na tradici orientalismu podle konceptu, který definoval Edward Said v díle *Orientalismus* a vymezuje své původní prostředí (Severní Afrika a Blízký východ) vůči Západu (Severní Amerika a Evropa), aniž by specifikoval nebo upřednostňoval nějaké etnikum, které zde žije. Existují i názory, že *orientální tanec* je příliš široký pojem, a z toho důvodu může být zavádějící.¹⁴ Nicméně právě to, že shrnuje dohromady různé styly a neupřednostňuje žádnou techniku ani pohyb z něj činí univerzální termín, který navíc neobsahuje žádný negativní podtext.

3.1.3 Arabský tanec

Oblasti Severní Afriky a

Blízkého východu jsou obývány Araby, zdejší nejrozšířenější skupinou, často vyznávajícím Islám. Někteří místní obyvatelé se však hlásí nepovažují se za Araby.¹⁵

Nicméně, etnická, kulturní ani náboženská příslušnost lidí není při vymezování tance a vhodného

názvu podstatná, protože aktivně nebo pasivně se tanci může věnovat příslušník libovolné kulturní skupiny. Označení *arabské* tance je přirozené vzhledem k tomu, že většina tamní populace arabská je a toto označení v sobě zahrnuje folklórní, rituální i kabaretní styly tance.



Obrázek č. 1 – Arabský svět

[Http://cs.wikipedia.org/wiki/Arabové](http://cs.wikipedia.org/wiki/Arabové) [online]. 2002 [cit. 2008-12-25].

Dostupný z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/>>.

¹⁴ [Http://www.eglal.cz/cz/brisni-tance-clanky/show.php?id=16](http://www.eglal.cz/cz/brisni-tance-clanky/show.php?id=16) [online]. 2007 [cit. 2008-11-15]. Dostupný z WWW: <<http://www.eglal.cz/>>.

¹⁵ [Http://cs.wikipedia.org/wiki/Arabové](http://cs.wikipedia.org/wiki/Arabové) [online]. 2002 [cit. 2008-12-25]. Dostupný z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/>>.

3.1.4 Břišní tanec

V západním světě převládá označení *břišní tanec* (*bellydance* – anglicky), přestože je to označení značně zavádějící a nepřesné, neboť břicho při mnoha různých stylech nejenže není typické, ale dokonce nemusí a nesmí být vidět. Navíc existuje celá škála kostýmů, které některé taneční styly vyžadují a jež nedovolují odhalovat břicho nebo například paže, nohy či vlasy.¹⁶

Břišní tanec je odvozen od anglického *bellydance*. Je to překlad termínu, který se začal používat ve stejném období jako *Raqs sharqi* a *orientální tanec*. Narozdíl od nich, ale obsahuje negativní konotaci vycházející z faktu, že diváci vnímali odhalené břicho tanečnice jako erotický prvek nebo až něco vulgárního.¹⁷

Některé zdroje uvádí, že termín *břišní* byl prvně použit na Světové výstavě v Bostonu v roce 1893.¹⁸ Ve stejné době se slovo *břišní* (*belly*) používalo i mezi návštěvníky arabských států, především Egypta, kteří měli možnost sledovat kabaretní vystoupení místních tanečnic a přirozeně termín *břišní tanec* šířili ve Spojených státech a Evropě. Ovšem pro tuto práci není podstatné, kdy a kdo prvně použil pojem *břišní*.

Podstatné je, jak se zažilo nepřesné pojmenování, které zdaleka nevystihuje širokou škálu tanců, jež se vyskytují v dané oblasti. Tento omyl byl podle mého názoru způsoben kulturními rozdíly mezi Západem a Východem a silným vlivem orientalismu, který do jisté míry činil vše pocházející z východu exotičtější a mystičtější než to ve skutečnosti bylo.

3.2 Mýty a fakta o původu tance

Stejně jako existují mýty a fakta o původu světa, existují mýty a fakta o původu orientálního tance. Na mnoha internetových stránkách nabízejících taneční kurzy se dočteme, že se jedná o tanec rodiček, princezen „tajemných“ harémů nebo objevování nejpřirozenějších ženských energií. Informace, které jsou na mnohých webových stránkách

¹⁶ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

¹⁷ TAMALYN, Dallal; HARRIS Richard. *Břišním tancem ke kráse*, Praha: Beta 2006, 143 s. ISBN 80-7306-249-6

¹⁸ tamtéž

(www.farah.cz, <http://tanec.naila.cz> , www.orientalnitane.cz) prezentovány, nebývají ucelené, vzájemně propojené, a proto je nutné k nim přistupovat kriticky a hledat za zkrácenými informacemi další fakta.

Každý z populárních mýtů o vzniku a původu tance vychází z reálného základu, který odráží tři hlavní linie, z nichž každá definuje jinou skupinu tanců (folklorní, kabaretní, rituální). *Orientální tanec* nepochází z jednoho základu, naopak. Nezávisle na sobě vznikly tři taneční formy, které se později dále rozvíjely a navzájem na sebe působily. Folklorní, rituální a kabaretní tance existovaly a existují paralelně vedle sebe a navzájem se ovlivňují. Jeden taneční styl může mít různé verze v závislosti na interpretační příležitosti. Tyto příležitosti způsobí, že styl bude vizuálně i prožitkově působit jinak v každé své verzi (tj. rituální, folklorní a kabaretní *zar* si budou blízké v technice nebo kostýmech, ale budou se lišit záměrem tanečníka).

3.2.1 Porodní tanec

Tance plodnosti, tance na oslavu, podporu úrody i další jsou důležitou složkou původních kultur a mnohé z nich přetrvaly do dnešní doby ve tvaru, v jakém byly provozovány od svého vzniku. Jsou to tance, které jsou často doprovázeny přítomností šamana¹⁹, ženy a muži tančí odděleně.²⁰

Rituály a tance plodnosti jsou typické pro ženy jako pro nositelky života. V arabských zemích a Severní Africe se dochoval zvyk porodního tance. Ženy vytvoří kruh kolem rodičky a tancem jí podporují a zároveň i pomáhají od bolesti²¹. Lze předpokládat, že sama rodička se pohybuje minimálně, a tedy nelze brát současné taneční kurzy jako něco, co by připomínalo tanec rodiček.²²

Tance plodnosti i rodiček jsou náboženským rituálem, je to něco posvátného, co má svůj řád a kde není tolik důležitý pohyb, ale význam a hloubka celého aktu. Porodní tance jsou součástí rituálních tanců, jimž se práce věnuje později.

¹⁹ Šamanem je myšlena osoba praktikující magicko-náboženské rituály, zaměřující se na léčitelství

²⁰ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books 1994, 207 s., ISBN 0-86356-073-3, p. 19

²¹ tamtéž

²² rozhovor s Eglal 26.10.2008

3.2.2 Harémy

Harém mytizovali v západním světě orientalisté v 19. století do podoby nepřístupného, tajemného místa, plného více či méně oblečených princezen a dalších žen, které jsou na jednu stranu manželkami panovníka a na druhou stranu slouží bezmezně k jeho zábavě a obveselení. To má svůj historický základ i kontext, ale jen velmi těžko bychom mohli dohledat skutečně relevantní informace o způsobu života v harému, protože se skutečně jednalo o místo nedostupné mužům, natož cizincům, a místo, odkud se ženy zpět do okolního světa nedostaly a nemohly o harému informovat. Pobavení panovníka a izolace vybraných žen nebyl záměr, s nímž byly hárémy původně budovány.²³

K pochopení významu a smyslu harémů je důležitá arabština a obraty, které jsou souhrnně překládány jako harém. Arabština používá tři slova, podobná významem i výslovností. *ḥaram* حرام, *ḥarām* حرام and *ḥarīm* حريم,²⁴ všechny mají stejný základ H-R-M. *ḥaram* a *ḥarām* mají v obecné rovině podobný význam - zakázat a posvátný. Každé z nich má ještě svůj vlastní specifický význam. *ḥaram* je slovo, které se více vztahuje k ochraně a tedy k původnímu účelu zřizování harémů. *ḥarām* naopak vyjadřuje zakázanost vycházející z Islámského práva nebo také rituálně čisté místo.²⁵ *ḥarīm* حريم je druhým stupněm přestupku proti Božímu zákonu (šari'i). Znamená přestupek, který je v rozporu s Božím zákonem, překročením hranic Boha a viník je postižen spravedlivým trestem. K pochopení významu H-R-M je důležité pochopit původní způsob života kočovníků a lidí žijících v kmenech.²⁶

Kmeny žily nezávisle na sobě a zajišťovaly vše pro obživu a přežití samy. Úmrtnost rodiček i dětí byla vysoká a ženy byly nezbytné pro zachování kmene a rodu. V případě, že

²³ [Http://en.wikipedia.org/wiki/Harem](http://en.wikipedia.org/wiki/Harem) [online]. 2001 [cit. 2008-11-30]. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/wiki/>>.

²⁴ výslovnost ḥā: ā se čte jako dlouhé á, tečka pod písmenem h označuje výslovnost, což je [h] s přízvukem (převzato z [Http://www.meem.freeuk.com/Ha.html](http://www.meem.freeuk.com/Ha.html) [online]. 1999 [cit. 2009-04-07]. Dostupný z WWW: <<http://www.meem.freeuk.com/>>. 7.4.2009, [Http://en.wikipedia.org/wiki/Arabic_\(language\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Arabic_(language)) [online]. 2001 [cit. 2009-04-07]. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>.

²⁴ [Http://en.wikipedia.org/wiki/Haram](http://en.wikipedia.org/wiki/Haram) [online]. 2001 [cit. 2009-11-25]. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>.

²⁵ tamtéž

tamtéž KŘIKAVOVÁ, Adéla, et al. *Islám - ideál a skutečnost*. Praha : Baset, 2002. 311 s. ISBN 80-86223-71.

²⁶ tamtéž

počet žen byl nízký nebo nestačil pokrýt potřeby kmene ve smyslu dostatečného přírůstku dětí, bojovníci napadli jiný kmen a odvedl jejich ženy. Vzájemné napadání a kradení žen vedlo ke zřízení harémů. Ty ve svém původním významu měly za úkol chránit ženy kmene před únosem. Nicméně s hlubší stratifikací společnosti a rozdělení vrstev obyvatel došlo k pozměnění původního účelu zřizování harémů a ženy zde již nebyly chráněny, ale zůstaly ceninou, kterou bylo nutné držet v izolaci. V tomto smyslu jsou harémy chápány i dnes.²⁷

3.2.3 20. století - navázání na tradice

Lze rozlišit tři roviny, z nichž vychází většina tanečních stylů. Tyto roviny odpovídají interpretační příležitosti tanečnice nebo tanečníka. Podle toho rozlišujeme rituální, folklórní a kabaretní tance. 20. století je doba, kdy se kabaretní tance velmi rozšířily do západního světa a vytvořily významnou součást orientálního tance.

Rituální a harémové tance zůstaly součástí arabské kultury po celá staletí, avšak bylo by chybou domnívat se, že taneční kurzy a současná moderní podoba tance, s níž se setkáváme, vychází právě z forem rituálního a harémového tance. Rituální a folklórní tance se více zachovaly v méně osídlených oblastech častěji mezi lidmi z venkova, kteří si ve větší míře udrželi původní tradice a zvyklosti. Lidé ve městech na pobřeží Středozemního moře byli naopak po desetiletí ovlivňováni životem kolonizátorů, jež přinášeli moderní technologie, západní zvyky, způsob oblékání atd. a tím se místní obyvatelé i kolonizátoři přímo podíleli na vzniku kabaretního tance.

Veřejná taneční vystoupení (kabaretní tanec) v koloniích (hlavně v Egyptě) znamenala vytvoření nových interpretačních příležitostí, protože do té doby nebyl tanec nikdy určen pro veřejná vystoupení. Od konce 19. století se objevily snahy o začlenění orientálního tance mezi právoplatné formy uměleckého projevu. Přijetí orientálního tance do uměleckého světa zůstává problémem i dnes jak v arabských tak v západních zemích.²⁸

Kabaretní tanec je svébytnou oblastí tance, jehož tradice začíná v 19. století. Je nepravděpodobné, že by Arabky žijící na přelomu 19. a 20. století v Káhiře využívaly

²⁷ CRAIG, M. Albert et al., *The Heritage of the World Civilizations*, New York : Macmillan Publishing Company 1986, 1242 s. ISBN 0-02-325480-7

²⁸ rozhovor s Shereen 20.10.2008

techniky rituálních a folklorních tanců, ke kterým by se dostávaly jen velmi obtížným způsobem. Ani harémy nebyly veřejně přístupné, a proto si myslím, že by bylo chybné se domnívat, že kdokoli vynášel relevantní informace o zábavě – tanci, který arabské ženy veřejně provozovaly.

Proto myslím, že mnohem logičtější je vazba k 19. a 20. století, kdy v důsledku vysokého zájmu o Orient a jeho kulturu byly vytvořeny nové druhy tance, které navázaly pouze částečně na tradiční taneční formy. Z folklorních tanců převzaly kabaretní styly některé taneční prvky (pohyby paží, krokové variace...) a rekvizity (saidi hůlka, svícen...).

Současná podoba tance v tanečních kurzech, na festivalech a vystoupeních je tradicí, která má svůj počátek ve 20. století. Během 20. století došlo k několika vlnám zvýšeného zájmu o orientální tance, nicméně nikdy nenastala situace, kdy by byl vývoj tance přerušen.²⁹

3.3 Klasifikace stylů

Obsáhnout všechny styly a druhy tance by vystačilo na více než jednu studii a bylo by zapotřebí podrobného terénního výzkumu přímo v oblastech původu stejně jako těch, kam se tanec rozšířil v průběhu času. Avšak zde chceme vymezit jen základní rozdělení jednotlivých druhů tance bez nutnosti zahrnout všechny. Pro účel této práce považuji za nejvhodnější rozdělit tanec podle interpretačních příležitostí.

Profesionální tanečnice a tanečníci se většinou nezabývají teoretickým studiem tance, a proto nejčastěji klasifikují tanec podle hudby. Při své práci zcela samozřejmě věnují pozornost interpretační příležitosti a to je jeden z důvodů, proč i tato práce člení tanec podle tohoto principu.

Dalším důvodem je fakt, že hudba a interpretační příležitost tanečníka či tanečnice definují podobu jednotlivých stylů. Jeden tanec může spadat do více kategorií právě díky interpretačním příležitostem tanečnice, kterým může být společenský rituál, zábava v rodinném kruhu, nebo profesionální vystoupení. Tanec se musí této příležitosti

²⁹ viz kapitola 1.2.3 Kabaretní formy a eklektické taneční styly

přizpůsobit a reagovat na prostředí a okolnosti. I přesto má jakákoli klasifikace svá omezení. Navzájem podobné formy tance vznikaly nezávisle na sobě a někdy se jejich tradice přesunula do jiné oblasti a na území původu již prakticky neexistují. Proto je toto rozlišení založeno na základě interpretační příležitosti tanečníka, tanečnice více než na regionu původu.

Základním měřítkem je interpretační příležitost tanečnice, tanečníka. Jeho prostřednictvím mohou být jednotlivé taneční druhy rozčleněny a klasifikovány do podkategorií, ačkoli i tady se některé tance prolínají a zařazení není jednoznačné. Tanec může patřit do více kategorií na základě interpretační příležitosti. To je způsobeno především velkou otevřeností tance. Jednotlivé druhy tance je obtížné vymezit i proto, že svým rozsahem patří jak do folkloru tak třeba do kabaretních stylů, kam se dostaly ve 20. století.

Kabaretní styl tance je dnes velmi obsáhlý pojem, protože kabaretem je v nejširším kontextu chápáno vše, co se objevuje při veřejných vystoupeních. Kabaretní formy tance postupně převzaly mnoho folklorních i rituálních tanců a přizpůsobily je nové interpretaci. Proto můžeme s nadsázkou říci, že do kabaretu patří vše, co se kdy objevilo při veřejném vystoupení.

3.3.1 Rituální tance

Tanec nebo jiná forma pohybu byly součástí náboženských rituálů přírodních národů. Tanec je při rituálu prostředkem náboženského prožívání. Důraz je kladen na prožitek účastníků víc než na estetické vnímání tance. Mnohdy je tanec způsobem, jak dosáhnout kontaktu s nevědomím nebo s bohy. Rituálním tancem je chápán ten tanec, jehož záměrem není zábava, ale prožití důležité události v životě.³⁰

Domnívám se, že rituální tance byly součástí různých tanečních příležitostí jak náboženských rituálů, tak významných společenských rituálů jako je svatba nebo narození

³⁰ ELIADE, Mircea. *Iniciace, rituály, tajné společnosti : Mystická zrození*. Barbora Antonová. Brno : Computer Press, 2004. 213 s. ISBN 80-7226-901-1.

dítěte. Některé z rituálů zlidověly, náboženská složka zmizela, a proto se některé původně rituální tance mohou řadit i mezi folklórní nebo kabaretní styly.³¹

3.3.1.1 Tanura

Tanura je oděv, podle nějž je nazýván mužský tanec. Podle současných interpretací je tanec alegorií zrození světa a člověka. Při *tanuře* se používá několik rekvizit, z nichž každá vyjadřuje něco, co má být vytvořeno, jako jsou planety nebo člověk. Dalšími rekvizitami jsou menší bubínky a několik šátků složených na hlavě do turbanu. Nákladný a několikavrstvý kostým je také nezbytnou součástí tance, má dvě široké sukně, košili, kalhoty, vysoké boty.³²

Tanečník se během celého vystoupení otáčí kolem své osy, což symbolizuje plynutí času.³³ Během představení tanečník ztvárňuje stvoření planet, Země, člověka tím, že odkládá šátky z hlavy, jež představují přírodní elementy (voda, oheň, země, vzduch), odhazuje bubínky, které symbolizují vznik jednotlivých planet sluneční soustavy.³⁴ Kostým vytváří zajímavé vizuální efekty viz foto.³⁵

Obrázek č. 2 a 3 Tanura – Ahmed Fekry

[Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm](http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm) [online]. 2008

[cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://krpas.netair.cz/>>.



³¹ tamtéž

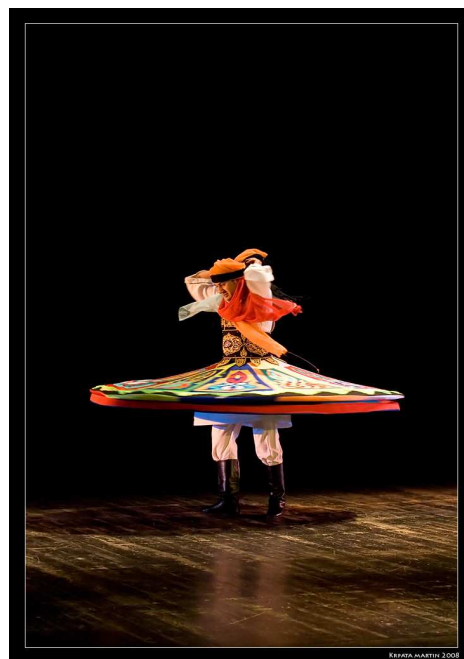
³² rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

³³ otáčení se kolem osy považují za paralelu mezi súfijským islámem a jejich tančícími derviši

³⁴ nepodařilo se mi zjistit, jestli interpretace o vzniku sluneční soustavy vychází z původního tance nebo odráží výsledky koperníkovského náhledu na realitu

³⁵ rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

Obrázek č.3



3.3.1.2 Iniciační tance

Iniciační tance byly a v některých kulturách dodnes jsou součástí životního cyklu, přičemž iniciace znamená přechod do dospělosti každého jedince. Velmi často probíhá odděleně pro dívky a pro chlapce. Rozdělení pohlaví při tanci přetrvalo dodnes a má své kořeny právě v iniciačních tancích. Proto jsou některé tance rituálních, folklorních, kabaretních stylů i dnes považovány za výlučně ženské a jiné za mužské.³⁶ Iniciace je důležitý společenský rituál, který trvá i několik dní, a po kterém jsou neofytové přijati mezi dospělé členy skupiny.

Často probíhá nejenom prostřednictvím tance, ale také prostřednictvím různých zkoušek (odvahy, bojovnosti atd.), které prokázaly, že iniciovaní mohou být přijati mezi dospělé. Tanec byl pouze jednou ze součástí iniciace, u dívek mohl mít silný erotický podtext, protože se předpokládalo, že po iniciaci je dívka připravená ke svatbě, což dala najevo právě tancem.³⁷

3.3.1.3 Tance plodnosti

Tance plodnosti nebyly typické pouze pro oblasti Severní Afriky a Blízkého východu, ale rozšířily se do celého Středomoří a nacházely se v různých částech světa jako například většina území Afriky, Blízkého a Středního východu, oblasti Melanésie, Polynésie a další.³⁸

³⁶ tamtéž

taktéž rozhovor s Eglal 26.10.2008

³⁷ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London: Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

TURNER, Victor *Průběh rituálu*. 1.vyd. Brno: Computer Press, 2004. s. 194 ISBN 80-722-6900-3

³⁸ SACHS, Curt. *World History of the Dance*, London : Allen & Unwin 1938, s. 47

taktéž [Http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/198753-brisni-tanec#Historie](http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/198753-brisni-tanec#Historie) [online]. 1996 [cit. 2009-03-16]. Dostupný z WWW: <<http://encyklopedie.seznam.cz>>.

Důkazy se nachází například v antickém Řecku, kde ženy provozovaly tance plodnosti, které hojně využívaly pohybů pánve, třes boků (*shimmy* [šimi]), aby přivolaly úrodu, dostatek vláhy nebo plodnost žen v daném místě.³⁹

Tance plodnosti jsou výlučně ženské tance, čímž se liší od iniciačních tanců, které praktikují dívky i chlapci. Tento rozdíl vyplývá z faktu, že zatímco dospělosti by měli prostřednictvím iniciace dosáhnout všichni členové určitého společenství, bez ohledu na pohlaví, ženy jsou ty, které otěhotní, a proto jsou i tance plodnosti určeny ženám.⁴⁰

Mnoho etnologů se domnívalo, že ženy měly vedoucí úlohu v raných kulturách, protože se věřilo, že jsou hlavními nositelkami života.⁴¹

3.3.1.4 Shammadan [šamadán]

Shammadan je svícen, který se upevňuje na hlavu tanečnice, jež má za úkol uvést při tradičním svatebním rituálu pár, který má být oddán. Přestože se jedná o rituální tanec, můžeme se dnes setkat i s folklorním a kabaretním provedením. *Shammadan* jako folklor se tančí ve skupině; tanečnice mají kostým vypůjčený z jiných folklorních stylů. Svícen neumožňuje příliš dynamický tanec. Proto musí tanečnice velmi dobře koordinovat své pohyby.⁴² Symbolizuje element ohně, který má moc očišťovat, chránit před zlými silami.⁴³



Obrázek č. 4 – Shammadan - Mona

[Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm](http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm) [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://krpas.netair.cz/>>.

³⁹ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

⁴⁰ tamtéž

⁴¹ tamtéž

Shammadan zůstal i dnes součástí tradiční arabské svatby⁴⁴, ale tančí se i během veřejných vystoupení jako sólo nebo skupinově jako modifikovaná forma folkloru, při níž se používá kostýmu jiných stylů.⁴⁵

3.3.1.5 Porodní tanec

Porodní tance jsou rituálem, který doprovází ženu při porodu, sama žena netančí, ale tanec žen její vesnice nebo kmene ji podporuje a usnadňuje celý proces.⁴⁶ Jsou vrcholem rituálních tanců věnovaných důležitým událostem v životě ženy. Předchází jim iniciace dívek, tance plodnosti a namlouvací tance (př. *hagala* – více viz str. 37).

Každé období života má pro ženu zvláštní význam a je doprovázen jiným druhem tance. V každé z těchto etap se účastní rituálních tanců a zastává různé role. Může být hlavní aktérkou, pomocnou tanečnicí, která podporuje a dodává síly prostřednictvím tance nebo může být součástí obecenstva.⁴⁷

Podoba porodního tance se liší v závislosti na oblasti, kde se tento tanec zachoval, přestože základní struktura zůstává totožná jak na severu Afriky, tak na Blízkém východě. Popis celého rituálu dokumentovala tanečnice Morocco, která podnikla sérii cest po zemích Severní Afriky a Blízkého východu. Jako ženě a tanečnici jí bylo umožněno zúčastnit se ryze ženských ceremonií, na která muži nemají přístup.⁴⁸

Porodní tanec byl původně náboženským rituálem, který se vlivem islámu a dalších monoteistických náboženství proměnil v rituál, který je oproštěn od těchto prvků a tím

⁴² rozhovor s Monou 25.2.2009

⁴³ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books 1994, s. 207, ISBN 0-86356-073-3

⁴⁴ tradiční barvou pro svatbu je zelená – [Http://www.buzzle.com/articles/wedding-traditions.html](http://www.buzzle.com/articles/wedding-traditions.html) [online]. 2000 [cit. 2009-02-02]. Dostupný z WWW: <<http://www.buzzle.com>>.

⁴⁵ rozhovor s Monou 25.2.2009

⁴⁶ rozhovor s Eglal 26.10.2008

⁴⁷ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

taktéž převzato z emailové korespondence s Morocco z 29.3.2009

MOROCCO. [Http://www.casbahdance.com/](http://www.casbahdance.com/) [online]. 2003 [cit. 2009-03-25]. Dostupný z WWW: <<http://www.casbahdance.org/>>.

⁴⁸ tamtéž

pádem je v podstatě sekularizován. Zachoval si terapeutické účinky nebo rituální formu případně slouží jako druh zábavy ve folklorní podobě.⁴⁹

3.3.1.6 Zar

Zar je rituální tanec původních obyvatel Blízkého východu, jehož účelem bylo vyhánět zlé síly/démony z těla nemocné osoby (fyzická nebo psychická nemoc, bolest). Podstatou Zaru je trans, kterého se dosahuje specifickým druhem tance. Protože Zar je jedním z hlavních témat této práce, je mu věnován prostor ve třetí kapitole.

3.3.2 Folklorní tance

Folklorní tance jsou rozsáhlou skupinou, kam lze zařadit prakticky všechny tance, kterými se lidé baví mezi sebou bez ohledu na techniku, profesionalitu nebo vzhled tanečníků. V zemích vzniku jsou to amatérské formy tance, které se někdy dostaly i na jeviště díky profesionálním tanečníkům, přestože je to tanec v jiné podobě. (tanečníci mění příležitost, kombinují folklorní styly, které se v běžném životě mezi sebou nesetkávají, oživují techniku o baletní prvky). Patří sem tance typické pro muže i ženy.

⁴⁹ Z její zkušenosti vyplývá, že na porod se připravuje celý kmen nebo vesnice. Porodní tance nejsou přístupné mužům, otec dítěte má za úkol pozvat ženy, aby se zúčastnily celého procesu. Na konci vesnice byl postaven stan, kde celý rituál probíhal. Muži mezitím slavili příchod nového dítěte stranou žen a museli se držet minimálně 100 yardů od stanu. Ve stanu bylo k dispozici občerstvení a pohovky a uprostřed byla vyhloubena menší jáma. Na samotný porod čekaly ženy společně uvnitř a trávily čas hraním hudby, zpěvem, tancem, kterého se účastnila i rodička téměř polovinu celého dne. Večer šly spát a brzy ráno byly probuzeny, protože porod začal. Rodička byla oblečena do lehkého kaftanu a před vlastním porodem si sedla do dřepu nad jamku, která byla vyhloubena, aby do ní dítě vklouzlo. (V Maroku nosí kaftan výhradně ženy a je to univerzální oděv, který existuje v mnoha provedeních – od velmi formálního až po neformální. V jiných arabských zemích nosí kaftan muži více viz [Http://en.wikipedia.org/wiki/Kaftans](http://en.wikipedia.org/wiki/Kaftans) [online]. 2001 [cit. 2009-03-25]. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>.)

Ostatní ženy se seřadily do kruhu okolo rodičky a začaly pomalu tančit tím, že se pomalu pohybovaly ve směru hodinových ručiček a vlnily nebo dělaly důrazy břichem. Rodička se v krátkých intervalech přidávala k tanci na místě a mezitím odpočívala v podřepu. Ovšem po celou dobu intuitivně pohybovala pánví i břichem. Rituál se zastavil na polední modlitby a krátké občerstvení. Rozdíl mezi tanečnicemi a rodičkou byl pouze v únavě, které se projevovalo silným pocením.

Asi za hodinu se ozval krátký výkřik a tupý náraz, jak dítě v podstatě upadlo do jámy pro ně připravené. Všechny ženy se začaly radovat a dítě plakat, takže muži šli pro otce, aby se přivítal s dítětem. Umyté dítě, zabalené do čisté látky bylo vyneseno před stan, kde čekal muž, stále ve vzdálenosti asi 100 yardů a pouze z této dálky se díval na dítě.(převzato a přeloženo z MOROCCO. [Http://www.casbahdance.com/](http://www.casbahdance.com/) [online]. 2003 [cit. 2009-03-25]. Dostupný z WWW: <<http://www.casbahdance.org>>.

Velmi často jsou to skupinové tance, při nichž je na podiu více než jedna tanečnice a bývá zvykem, že se publikum aktivně zapojuje do tance. Folklorní tance velmi často čerpají z běžných denních situací, a buď je přímo napodobují (praní prádla, domácí hádka, pomlouvání) nebo zlehčují (žertovné texty písní).⁵⁰

Hlavním záměrem je u folklorních tanců socializace a zábava. Objevují se ve všech společenských vrstvách, a protože jsou masově rozšířené, existuje jich široká škála. Většina z nich se tradičně tančí ve skupině a to i při veřejném vystoupení. Kabaretní provedení folklorních tanců je skupinové nebo sólové, podle možností.⁵¹ Folklorní tance bývají většinou skupinové, zatímco kabaretní jsou častěji sólové.

3.3.2.1 Beledi (baladi)

Beledi nebo také *baladi* pochází z Egypta. *Beledi* znamená tanec lidí.⁵² Tanečnice bývá na pódiu sama, ale svým tancem komunikuje s publikem. *Beledi* má dlouhý pomalý úvod, kdy je pohyb minimální a tanečnice „sbírá“ podporu a energii od publika. Arabské publikum podporuje tanečnici tleskáním, zpíváním, pískáním a cíleně prodlužuje úvod, protože čím delší úvod, tím intenzivnější bude závěr.⁵³



Obrázek č.5 – Beledi kostým – Shereen

[Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm](http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm) [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW:

<<http://krpas.netair.cz/>>.

⁵⁰ rozhovor s Shereen 20.10.2009

taktéž rozhovor s Eglal 26.10.2008

⁵¹ skupina může být zmenšena, pokud je prostor příliš malý, například.

⁵² BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

⁵³ rozhovor s Shereen 20.10.2009

Úvodní část je vizuálně málo zajímavá, ale nezbytná pro kvalitu celého vystoupení. Při této části se tanečnice nepohybuje po prostoru, ale “sbírá energii“ od publika, které ji v arabském prostředí podporuje. Obvykle jsou ruce mírně rozpažené, aby energie mohla co nejlépe proudit směrem k tanečnici. Po úvodu přichází krátká dramatická pauza⁵⁴ a po ní následuje *drum solo* (bubnové sólo), při kterém tanečnice vrátí všechnu energii zpět publiku kvalitou a precizností svého tance.⁵⁵

V *beledi* je důležitý text písně, protože *beledi* vzniklo jako reakce na těžké životní podmínky obyvatel z chudších sociálních vrstev v 19. století.⁵⁶

3.3.2.2 Saidi [sajdy]

Saidi jsou obyvatelé žijící v horním Egyptě; stejně se nazývá i místní jazyk a rytmus typický pro tanec této skupiny lidí. Při tomto tanci se tradičně používá hůlka. Může být na jednom konci zahnutá, čímž připomíná krátkou hůl pastevců. *Saidi* má v současnosti dvě varianty – ženskou a mužskou. Mužské provedení je popsáno v dalším bodu.



Obrázek č.6 – Saidy – Yara

[Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm](http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm) [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://krpas.netair.cz/>>.

Původ *saidi* není zcela jasný. Tradice folklorního tance se obvykle předává z generace na generaci, než že by byla písemně zaznamenána. Zajímavé jsou spory ohledně použití hůlky jako rekvizity. Jednou z verzí je, že ženy původně tento tanec vůbec netančily

⁵⁴ hudba na malý okamžik přestane hrát, takže i tanečnice zůstane v póze, čímž se zvyšuje napětí

⁵⁵ rozhovor s Shereen 20.10.2008

⁵⁶ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

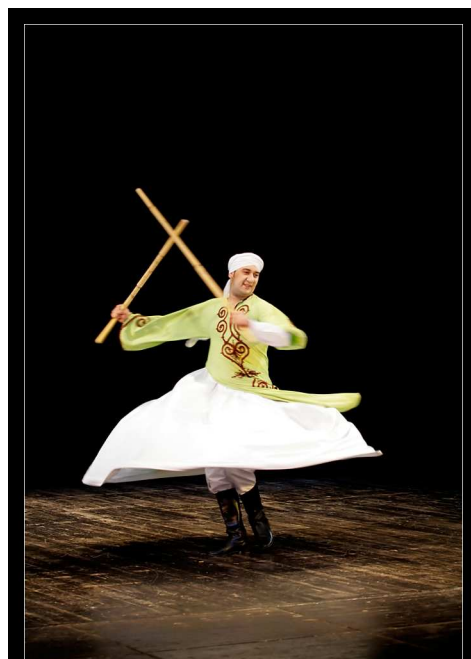
a začaly napodobovat mužský tanec *saidi*. Mužské provedení bylo druhem bojového umění a ženy je začaly v žertu napodobovat, až se vyvinulo ženské provedení *saidi*.⁵⁷

Druhou teorií je, že *saidi* byl naopak výhradně ženský tanec nezávislý na mužském provedení. Vyvinul se u žen beduínských kmenů, které mají mezi ostatními pověst velmi nezávislých a emancipovaných žen. Tyto ženy měly snahu zapůsobit na bojovníky, kteří příležitostně přijížděli do oáz. Aby na sebe mohly upozornit i v dlouhém oděvu, vytrhly mužům sedícím na koních tyto ženy bičik z ruky a zapojily ho do tance. Z bičiku se postupem let stala hůlka.⁵⁸

V současné době se *saidy* prvky nebo rytmus přidávají k vystoupením *raqs sharqi* nebo je *saidi* samostatným vystoupením. Kostým je přiléhavý, s dlouhými rozparky po stranách, vlasy jsou zakryté šátkem a místo nich mohou mít tanečnice dva dlouhé copy připevněné pod šátkem.⁵⁹

3.3.2.3 Tanec s holí

Tanec s jednou nebo více holemi je mužský tanec. Hole jsou větší a těžší než *saidi* hůlky, mají rozměry cca 3 centimetry v průměru a 120-150 centimetrů na délku.⁶⁰ Symbolika holí má více výkladů. Na jedné straně byly používány jako



Obrázek č. 7 – tanec s holemi, Ahmed Fekry

[Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm](http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm) [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://krpas.netair.cz/>>.

⁵⁷ rozhovor s Ahmedem Ferkym 21.2.2009
taktéž [Http://www.shira.net/debunking.htm](http://www.shira.net/debunking.htm) [online]. 11.4.2009 [cit. 2009-03-25]. Dostupný z WWW: <<http://www.shira.net/>>.

⁵⁸ rozhovor s Lízou Vegrovou 15.5.2008

⁵⁹ rozhovor Ahmed Fekry 21.2.2009

⁶⁰ taneční hůl svými rozměry odpovídá běžné násadě na nářadí

simulace boje. Na straně druhé se demonstrují dovednosti každého muže, který s nimi zachází.⁶¹ Tančit se dá s jednou, dvěma nebo i čtyřmi holemi.

Ženy s holemi tančí jen ojedinelé. Mohou tančit s jednou holí, ale vzhledem k tomu, že dřevěná hůl má větší průměr než hůlka, je pro ženskou ruku komplikovanější veškerá manipulace a není obvyklé, aby s ní ženy tančily.⁶² Myslím, že tanec s holí zůstává výsadou mužů i proto, že ženské ruce jsou menší a tím znevýhodňují manipulaci s holemi.

3.3.2.4 Nubia

Núbijské etnikum žije v oblasti Luxoru a Asuánu na horním toku Nilu. Jedná se o skupinu s velmi dlouhou historií. Núbijci se liší od ostatních Egyptanů jazykem i vzhledem – bývají vyšší. Muži a ženy tančí zvlášť a oblékají dlouhý oděv, který způsobuje, že v tanci se používají hlavně ruce, ramena a hlava, protože zbytek pohybů není vidět.⁶³



Obrázek č.8 – Nubia

[Http://www.dance.net/topic/5867878/1/Belly-Dance/Nubian-costumes.html](http://www.dance.net/topic/5867878/1/Belly-Dance/Nubian-costumes.html) [online]. 1996 [cit. 2009-03-15]. Dostupný z WWW: <<http://www.dance.net/>>.

⁶¹ rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

⁶² rozhovor s Lízou Vegrovou 15.5.2008

⁶³ rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

3.3.2.5 Ghawazee [gavazí]

Ghawazee (singulár je *Ghaziya*) jsou cikáni, kteří do Egypta přišli z Indie již v 5. století našeho letopočtu. Odešli, neboť byli jednou z nejnižších indických kast a chtěli najít lepší podmínky k životu. Existuje mnoho kmenů, které opustily Indii a zachovaly si po celá staletí kočovný způsob života. Netěšili se dobré pověsti mezi místními obyvateli, často platili za zloděje a problémové skupiny.⁶⁴



Obrázek č.9 – Ghawazee

[Http://www.belly-dance.org/poster-dancing-ghawazee.html](http://www.belly-dance.org/poster-dancing-ghawazee.html) [online]. 2000 [cit. 2009-03-02]. Dostupný z WWW: <<http://www.belly-dance.org/>>.

Oděv na *ghawazee* je typický dlouhými, našasenými rukávy, do nichž se lépe schovalo cokoli cenného, co se podařilo ukrást. Kvůli svému problematickému chování a nepřizpůsobivosti bývali *ghawazee* často vykázáni i z měst a byli nuceni žít na jejích okrajích, přičemž v roce 1834 byli definitivně vykázáni z Káhiry a přesídlili na jih do Horního Egypta, kde obohatili svůj tanec o taneční prvky *saidi*. *Ghawazee* se později částečně do Káhiry vrátili a pohoršovali místní obyvatele texty svých písní. Tyto písně byly o tématech, která výrazně vybočovala z běžně přijatelného rámce široké veřejnosti (např. impotence).⁶⁵

Tanec *ghawazee* je vizuálně směsí jiných folklorů oblasti Egypta. Je to dynamický, rychlý tanec, používá rytmus podobný *saidi* rytmu a výrazné pohyby boků.

⁶⁴ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

⁶⁵ rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

3.3.2.6 Dabke

Dabke se tančí v celé oblasti Arabského poloostrova, původem je z Libanonu. Oblast, kde se *dabke* tančí, se nazývá Al Shem. Je to dynamický, tvrdý tanec, používá převážně jen rychlé poskoky. Tančí se u příležitosti slavnosti – například konce války, přičemž samotný vypráví příběh války a vítězství. *Dabke* vždy demonstruje sílu a boj. Je to také fyzicky náročný tanec. Tradičně se tančí v řadě, krajní tanečníci mají bílý šátek s uzlem na konci. Uzel znázorňuje zbraň – prak, protože v boji se do uzlu vkládal kámen.⁶⁶ Přestože je to původně mužský tanec, tančí ho dnes i ženy.⁶⁷

3.3.2.7 Hagala (Hagalla)

Hagala znamená skočit, poskočit, což vystihuje poskoky typické pro tento druh tance. Zdroje se rozcházejí v místě původu. Jeden pramen řadí *hagalu* do Libye.⁶⁸ Jiný zdroj uvádí *hagalu* jako tanec beduínů z oblasti města Hariš (Al Arish). To je oblast na Západě Egypta (Sever Sinajského poloostrova) těsně sousedící s pásmem Gazy.⁶⁹ Myslím, že díky nevelké geografické vzdálenosti se oba prameny nevylučují, protože beduínské kmeny žily v celé Severní Africe.

Abychom pochopili význam *hagaly* jako tance, je nutno vědět něco víc o způsobu života beduínů. V arabských oblastech jsou skupinou, která žije podle vlastních pravidel a zvyklostí bez ohledu na státní zákony, které často ani neznají. Beduíni nevlastní ani doklady vydávané státem. V Egyptě žijí mimo běžnou společnost, jsou izolovaní a například egyptská policie nezasahuje do jejich sporů.⁷⁰

Beduíni žijí v rodových společenstvích nazývaných *kabila*. Každá *kabila* má svého vůdce, který je zároveň i soudcem. Pokud muž-otec chce provdat dceru, rozhlásí to po ostatních spřátelených *kabilách* a uspořádá tradiční slavnost, při které se tančí *hagala*. Na tuto slavnost přijdou svobodní muži. *Hagalu* může tančit i více svobodných dívek a je pak

⁶⁶ rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

⁶⁷ rozhovor s Lízou Vegrovou 15.5.2008

⁶⁸ [Http://www.orientmagazin.net/clanky/tanec/folklorni-styly-orientalniho-tance-43](http://www.orientmagazin.net/clanky/tanec/folklorni-styly-orientalniho-tance-43) [online]. 2009 [cit. 2009-03-29]. Dostupný z WWW: <<http://www.orientmagazin.net/>>.

⁶⁹ rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

⁷⁰ tamtéž

cíleným namlouvacím tancem. Během *hagaly* tančí dívka či dívky a svobodní muži dohromady. Tanec není kontaktní, nikdo se nikoho nedotýká, je to spíše ukázka dovedností a případných sympatií mezi účastníky. Tanec připomíná dialog mezi mužem a ženou, nebo se objevují běžné výjevy ze života (např. příprava chleba *falafel*)⁷¹

Dívka dá najevo svůj zájem tím, že si před mužem, kterého si chce vzít, sundá z obličeje závoj. Muž dal svůj zájem najevo už tím, že na slavnost přišel, přestože účast svobodných mužů je z hlediska společenských zvyklostí a místních zásad slušného chování více méně povinností.⁷² Lze se domnívat, že i tady bude fungovat předchozí dohoda mezi otcem a vhodným mužem, ačkoli dívka má na první pohled svobodnou volbu. *Hagala* může vyústit i v okamžitou přípravu svatby.⁷³

3.3.2.8 Mambooti

Mambooti neboli tanec se lžičkami je novodobý tanec z oblasti Suezského průplavu, čímž jsou myšleny města Port Said, King Said, Bur Fued, Ismailia. Je to směs evropských a arabských kulturních prvků, které se v tomto prostoru setkávaly.⁷⁴

Mambooti neboli místní lidé měli loďky, na kterých navštěvovaly posádky velkých lodí, čekajících na průjezd průplavem. Pro průjezd bylo zapotřebí doprovodu egyptské armády, na který se čekalo i několik dní. Tento čas využívali *Mambooti* k ilegálnímu směnnému obchodu místních výrobků za zboží ze světa. Při návštěvách lodí také zpívali nebo tančili pro posádku, která neměla co na práci. *Mambooti* je označení způsobu obživy této skupiny obyvatel.⁷⁵

Původně byl *Mambooti* hudebně doprovázen malou harfou, ale během arabsko-izraelských válek byl obohacen o lžičky, které měli vojáci jako součást výstroje. V tanci se

⁷¹ rozhovor s Lízou Vegrovou 15.5.2008

⁷² rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

⁷³ tamtéž

⁷⁴ tamtéž

⁷⁵ tamtéž

lžičky používají podobně jako činelky; tj. dvě lžičky jsou v jedné ruce a rytmicky cinkají o sebe.⁷⁶

Tanec se lžičkami vznikl po roce 1949 (počátek izraelsko-arabských válek) jako nový folklorní styl, který je úzce vázán na Suezský průplav a místní obyvatele.⁷⁷

3.3.2.9 Khaleegi, khaleeji) [*chalígy*–egyptská

výslovnost, *chalídži*]

Khaleegi pochází z oblasti Zálivu, přičemž Zálivem je myšlena oblast Perského Zálivu a států, které se zde nachází. Volně bývá překládán jako tanec vlasů. *Khaleegi* je v této části uvedeno jako příklad a podrobně je rozebráno v samostatné kapitole diplomové práce, která se přímo zaměřuje na tento druh tance.



3.3.3 Kabaretní formy a eklektické taneční styly

Na počátku 20. století se arabské tance staly natolik populární, že vznikaly nové taneční styly. Arabské tance se rozšířily do nearabských částí světa.⁷⁸ Orientální tance se v průběhu 20. století staly součástí kultury Severní Ameriky a Evropy.

Obrázek č.10 – Khaleegi – Eglal

Arabský tanec převzal taneční prvky od zcela odlišných stylů jako je například klasický balet, flamenco, salsa, jazz dance, nebo dal vzniknout úplně novým stylům.⁷⁹

[Http://eglal.cz/images/gallery35/492.jpg](http://eglal.cz/images/gallery35/492.jpg) [online]. 2008 [cit. 2009-03-10]. Dostupný z WWW: <<http://eglal.cz/>>.

⁷⁶ tamtéž

⁷⁷ tamtéž

⁷⁸ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile : Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books, 1994. 207 s. ISBN 0-86356-073-3.

⁷⁹ více viz [Http://www.orientalnitane.cz/Def/Stripky.asp?S=](http://www.orientalnitane.cz/Def/Stripky.asp?S=) [online]. 2001 [cit. 2009-04-11]. Dostupný z WWW: <<http://www.orientalnitane.cz/>>.

taktéž rozhovor s Monou 25.2.2009

Ve 20. století je tradice orientálního tance kontinuální, se dvěma významnými mezníky rozvoje. Jedním jsou 30. - 40. léta a druhým 70. - 80. léta. 30. a 40. léta byla dobou velkého rozmachu kinematografie a v Egyptě bylo velkou módou natáčet filmy, kde byla hlavní postavou právě tanečnice a její vystoupení plnila dlouhé pasáže jednoduchého děje. V této době byly ty nejslavnější tanečnice skutečnými hvězdami a byly nesmírně populární. Hudebníci skládali skladby přímo pro konkrétní tanečnice, aby co nejvíce vyhovovaly jejich tanečnímu stylu.⁸⁰

Mezi kabaretními tanečníky a tanečnicemi je mnoho světově uznávaných osobností, které obohatily tanec o novinky a udávaly směr, kterým se orientální tanec vyvíjel. Jednou z nich je Mahmoud Reeda.⁸¹ Založil taneční školu, kde dodnes vyučuje, účastní se Nile Group Festival v Káhiře a především folklorní tance na podia. Folklor kabaretní a původní se od sebe samozřejmě liší svým provedením. Folklorní tanec mimo jeviště je vizuálně méně zajímavý pro diváka, protože používá jednoduché nebo žádné kostýmy, hudba i technika tance jsou prosté. V kabaretu byl folklorní styl obohacen o nové taneční prvky, o nákladnější kostýmy, aby byl pro diváka co nejzajímavější.⁸²

70. a 80. léta byla dalším mezníkem v orientálním tanci z různých příčin. Jednou z nich mohou být výjimečné tanečnice jako Fifi Abdou, Suhair Zaki, které dosáhly světového vřhlasu. Další příčinou bylo postupné a výraznější otevírání některých arabských zemí vůči Západu a v neposlední řadě rozvoj orientálního tance ve Spojených státech a Evropě.⁸³ Kabaretní formy se i dnes stále vyvíjejí a vznikají nové eklektické formy tance (například tribal flamengo).⁸⁴ Následující výčet ukazuje pouze různé styly, ale není souhrnem všech. Některé rekvizity a styly byly vynechány, jako například tanec s činelkami, se šavlí, se svíčkami a další.

⁸⁰ tamtéž příkladem mohou být Samia Gamal nebo Tahia Carioca a mnoho dalších

⁸¹ tamtéž

⁸² rozhovor s Monou 25.2.2009

⁸³ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile : Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books, 1994. 207 s. ISBN 0-86356-073-3.

⁸⁴ rozhovor s Monou 25.2.2009

Jednotlivé tance jsou řazeny chronologicky a geograficky. Začátek je u egyptského *Raqs sharqi*, díky kterému se orientální tanec rozvinul a rozšířil do dalších částí světa.

3.3.3.1 *Raqs Sharqi* [raks šarki]

Jak již bylo řečeno, *Raqs sharqi* znamená v arabštině tanec východu. Přesto nelze označení *Raqs sharqi* použít univerzálně a souhrnně pro jakýkoli druh arabského tance, neboť v sobě neobsahuje ani rituální tance ani folklór. S oběma má však společné používání prvků a rekvizit typických právě pro rituály nebo folklór. *Raqs sharqi* se rozvinulo v Egyptě (Káhiře) V současnosti je *Raqs sharqi* je kabaretní styl orientálního tance, má svou specifickou strukturu, kostýmy, hudbu.



3.3.3.2 Drum solo (bubnové sólo) [dram sólo]

Drum solo je buď součástí *raks sharki* nebo je samostatným vystoupením.⁸⁵ Překlad – bubnové sólo - se nepoužívá, přesto dobře vystihuje podstatu. *Drum* je anglicky buben, nejdůležitější hudební nástroj tohoto tance. Jedná se o vystoupení zpravidla jedné tanečnice, odtud *solo*. Vzhledem k anglickému názvu a úzkou souvislostí a podobností s *raqs sharqi* se domnívám, že oba tyto styly vznikly ve stejné době na stejném místě tj. počátkem 20. století v Egyptě.

Obrázek č.11 –Raqs Sharqi kostým - Eglal

[Http://eglal.cz/images/gallery35/487.jpg](http://eglal.cz/images/gallery35/487.jpg) [online].

2008 [cit. 2009-03-10]. Dostupný z WWW:

<<http://eglal.cz/>>.

⁸⁵ rozhovor s Monou 25.2.2009

Drum solo je technicky náročné, protože tanečnice musí svými pohyby dokonale kopírovat hudbu. To je sice nezbytné při každém tanci, ale v *drum solu* vynikne každé nepřesnost více než jinde. Tanečnice musí umět ukázat, že umí poslouchat hudbu a že slyší i drobné nuance a dovede je svým tancem vystihnout. Méně se využívá pohybu rukou, také se může tančit i na místě, zatímco *raqs sharqi* naopak více používá pohyb rukou a díky krokovým variacím může obsáhnout i velký prostor. Důležitý je rozdíl v hudbě. Při *drum solu* je hlavním hudebním nástrojem buben, jiný nástroj není třeba, zatímco *raqs sharqi* využívá orchestr s počtem hudebníků a hudebních nástrojů mezi 5 až 40.⁸⁶



Obrázek č.12 – Drum solo kostým – Eglal

3.3.3.3 Tanec se závojem (*amani* [amáni]

závoj)

[Http://eglal.cz/images/gallery35/495.jpg](http://eglal.cz/images/gallery35/495.jpg) [online]. 2008 [cit. 2009-03-10]. Dostupný z WWW: <<http://eglal.cz/>>.

Původ *amani* (tance se závojem) se mi nepodařilo zjistit. Určitá forma závoje je součástí oděvu arabských žen a zdá se přirozené, že při vzniku *raqs sharqi* se závoj objevil jako taneční rekvizita. Při tanci se často používá v úvodní části skladby a tanečnice ho

odhodí. Pokud **Obrázek č.13 – kostým vhodný pro raqs**

se jedná o **sharqi i *amani* -Yara**

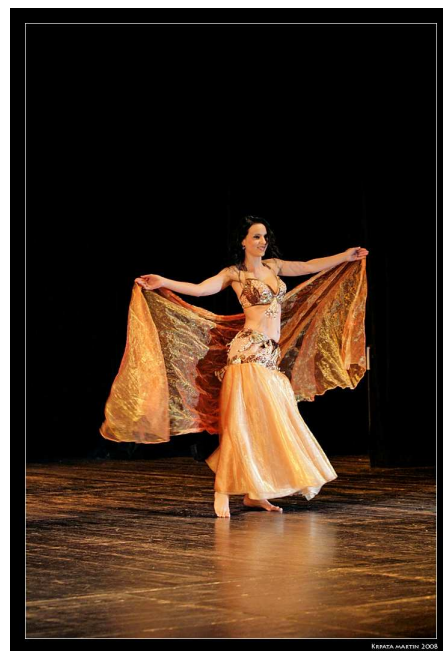
vystoupení

před arabským [Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm](http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm) [

publikem, hází online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z

WWW: <<http://krpas.netair.cz/>>.

⁸⁶ rozhovor s Eglal 26.10.2008



publikum na závoj peníze pro tanečnici a hudebníky.⁸⁷

3.3.3.4 Křídla bohyně Isis

Křídla Isis jsou novodobou rekvizitou, která se vyvinula ze závoje (*amani*), který se používá jako další taneční rekvizita. Tanečnice může křídla použít jako úvod *raqs sharqi* nebo je využít po celé vystoupení. Křídla bohyně Isis jsou novinkou vytvořenou ve Spojených Státech v 80. letech 20. století.⁸⁸



Obrázek č.14 – křídla bohyně Isis, Katka Krejčová

[Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm](http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm) [online]. 2008

Melaya je součást oděvu žen [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: v oblasti Alexandrie. Široký závoj černé

barvy má na okrajích ozdoby tvaru mincí. Ty symbolizují jeden z islámských zákonů, podle nějž smí muž bez udání důvodu manželku vyhnat z domu, a pokud se tak stane, smí si žena vzít jen to, co má právě na sobě. Proto se Arabky často zdobily a nosily hodně drahých šperků (pokud jim to finanční situace dovolovala). *Melaya* tradičně



Obrázek č.15 Melaya – Mona, Ahmed Fekry

[Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm](http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm) [online]. 2008 [cit. 2009-

⁸⁷ rozhovor s Shereen 20.10.2008

⁸⁸ KREJČOVÁ, Kateřina. RE: Křídla bohyně Isis [elektronická pošta]. Message to: Tereza Hriníková. 6.12.2007 [cit. 2009-02-04]. Osobní komunikace.

03-01]. Dostupný z WWW: <<http://krpas.netair.cz/>>.

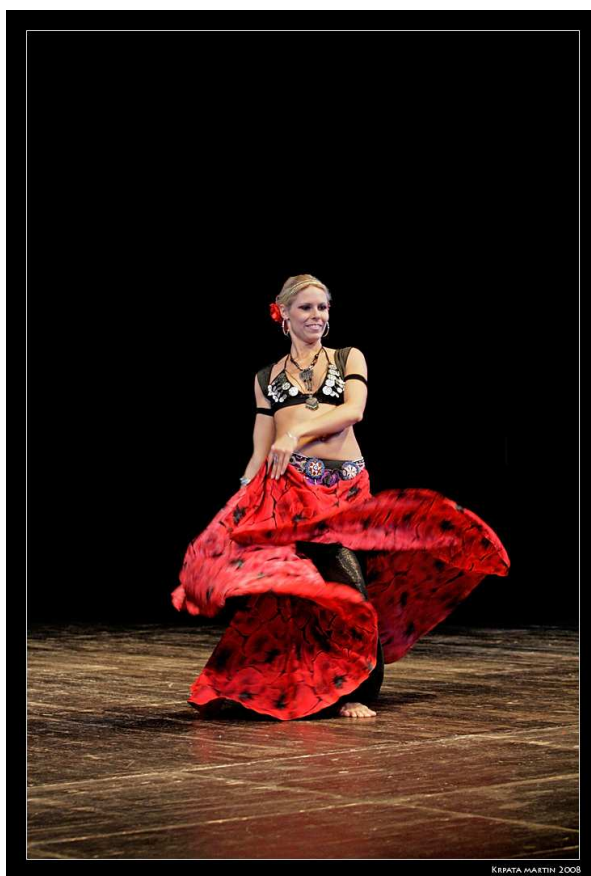
pouze zahalovala ženu podobně jako antické tuniky. *Melaya* se obléká přes šaty, zavine se tak, že levá ruka a rameno zůstávají odkryté, pravá ruka je skrytá a *melayu* přidržuje.⁸⁹

Melayu začal v umělecké formě používat Mahmoud Reda ve své folklorní taneční skupině. Mahmoud Reda je jeden z nejslavnějších tanečníků, kteří působili a působí ve světě orientálního tance.⁹⁰ Jeho význam dokládá i slavnost pořádaná každoročně v areálu Alexandrijské knihovny počátkem července na počest jeho narozenin.⁹¹

3.3.3.6 Orientální Flamenco

Sám název vypovídá o spojení dvou různých druhů tance. Přestože se jedná o novodobý tanec, který vznikl až ve 20. století, domnívám se, že kořeny může mít v době chalífátu, který na území Španělska existoval až do roku 1492. Po tomto datu byli Arabové vojensky vysídleni španělskými katolíky. Velikost chalífátu se v průběhu středověku zmenšovala, ale na svém počátku kolem roku 750 n. l. se rozkládal po velké části Pyrenejského poloostrova.⁹²

Orientální flamenco vzniklo na území Španělska, kde se smísily východní a místní tance. Kostým využívá volánové sukně z flamenga a krátkého topu z *raqs*



Obrázek č.16 – eklektický kostým Tribal Flamenco –Eli

[Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm](http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm) [online]. 2008

[cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://krpas.netair.cz/>>.

⁸⁹ rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

⁹⁰ rozhovor s Eglal 26.10.2009

⁹¹ rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

⁹² CRAIG,M. Albert et al., *The Heritage of the World Civilizations*, New York : Macmillan Publishing Company 1986, 1242 s. ISBN 0-02-325480-7

sharqi. Hudba mísí obě formy tance, čímž spojuje oba tance dohromady. Prvky se mísí a často se používá vějíř jako taneční rekvizita.⁹³

3.3.3.7 Tribal (anglická výslovnost)

Tribal vznikl ve Spojených státech v 2. polovině 20. století jako styl, odkazující na tance Středního východu, především oblastí Sýrie, s nimiž však nemá nic společného. V posledním desetiletí se *tribal* rozdělil na další styly jako je například *gothic tribal*, *tribal fusion* a další.⁹⁴

3.4 Hudba

Východní hudba je velmi odlišná od hudby západních zemí. Její tradiční forma má svou pevně danou strukturu, logiku a pro laika není snadné ji poslouchat. Zpěv není podmínkou a texty písní jsou svým obsahem blízké textům, které jsou běžné na západě. Velmi často vypráví texty nejrůznější příběhy o lásce (často se objevuje slovo *habibi* – miláček), zkušeností ze života nebo reagují na sociální a jiné problémy společnosti.⁹⁵

Orientální hudba je nedílnou součástí tanečního představení. Tanečnice musí hudbu umět poslouchat a rozumět jí, protože její pohyb má co nejvýstižněji interpretovat hudbu. Pro tanečnici je při poslechu vždy důležité tempo a rytmus. Tempo udává, jak rychle nebo kolikrát se má taneční prvek odehrát a rytmus vytváří tzv. důrazy (*dumy*)⁹⁶. Tanečnice musí umět reagovat na stavbu rytmu a výrazné taneční prvky zařadit v okamžicích důrazů. Čím lépe kopíruje hudbu, tím více je ceněna mezi profesionály. S jistou nadsázkou by zážitek z představení měl mít i neslyšící, protože díky pohybům kopírujícím hudbu by si dovedl představit, například jestli hraje flétna nebo bubny.⁹⁷ Rytmy existuje široká škála a závisí

⁹³ [Http://www.centrumtance.cz/flamenco](http://www.centrumtance.cz/flamenco) [online]. 2006 [cit. 2009-04-11]. Dostupný z WWW: <<http://www.centrumtance.cz/>>.

⁹⁴ [Http://www.tribal-bellydance.be/](http://www.tribal-bellydance.be/) [online]. 2006 [cit. 2009-04-11]. Dostupný z WWW: <<http://www.tribal-bellydance.be/>>.

⁹⁵ rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

⁹⁶ neznělé části rytmů se nazývají *tak* (*tek*) nebo *takka*. Zapsaná forma rytmu pak může vypadat takto: *maksoum*: DUM tak tak DUM tak, *saidi*: DUM tak DUM DUM tak

⁹⁷ rozhovor s Shereen 20.10.2008

na regionu, hudebním stylu, folklorní styly často využívají jednoho typického rytmu, jehož název zároveň označuje i daný styl (př. *saidi*).

Důležitým nástrojem je buben – udává tempo, rytmus a dává tzv. apel. Apel je rychlý krátký zvuk, který upozorňuje na změnu v hudbě. Apel je znamení, které dává při živých improvizovaných představeních bubeník tanečnici, aby věděla, že se hudba změní.⁹⁸

3.4.1 Klasická hudba

Klasická hudba označuje orchestrální skladby, přímo určené pro tanečnice. Velmi úspěšné tanečnice mívaly nebo mají své vlastní skladatele, kteří komponují hudbu přímo „na tělo“. Orchester může mít mezi pěti až zhruba čtyřiceti hudebníky. Taková hudba začala vznikat až ve 20. století jako reakce na kabaretní tance. Orchester hraje na velký počet hudebních nástrojů, z nichž některé jsou známé a používané i mimo arabský svět a některé jsou ryze arabské (*oud* – strunný nástroj tvaru vejce s velkým břichem, podobný středověké loutně – předchůdce kytary; *darbuka* – arabský buben z keramiky nebo slitiny hliníku a jiných kovů, na který se hraje prsty⁹⁹). Díky velkému množství nástrojů je klasická hudba velmi bohatá a neklade tak velké nároky na posluchače jako folklorní hudba.

V Egyptě mívají tanečnice vlastní orchestr, který je všude doprovází a je to tanečnice, kdo rozhoduje a vyplácí hudebníky. Nebo jsou orchestry a tanečnice na sobě nezávislé a při vystoupeních v restauracích apod. záleží na jejich předešlé dohodě a spolupráci v zákulisí. Za večer se v jednom káhirském podniku může vystřídat i několik různých orchestrů, každý s jiným repertoárem.¹⁰⁰

3.4.2 Tradiční (folklorní) hudba

Folklorní hudba je jednodušší než klasická a často se jedná o improvizaci laických bubeníků, kteří hrají v místě svého bydliště. I v případě profesionálního představení je hudba prostá, založena především na rytmu za použití menšího počtu hudebních nástrojů (*darbuka*, akordeon, činelky apod.). Laickému uchu se může folklorní hudba jevit jako stereotypní a nezajímavá, protože jedna skladba trvá déle, než jsme zvyklí, a obsahuje málo

⁹⁸ tamtéž

⁹⁹ TAMALYN Dallal; HARRIS Richard. *Bříšním tancem ke kráse*, Praha: Beta 2006, 143 s. ISBN 80-7306-249-6

¹⁰⁰ rozhovor s Eglal 26.10.2008

změn rytmu a tempa. Folklorní hudba závisí na prostředí, ze kterého pochází – marocký folklor se bude výrazně lišit od iráckého nebo egyptského.¹⁰¹

3.4.3 Moderní (popová) hudba

Moderní popová hudba je velmi oblíbená mezi netaneční komunitou. Někteří interpreti jsou oblíbení i mimo území své země (například turecký zpěvák Tarkan nebo Arash, který žije v Evropě, ale zpívá persky). Na popovou hudbu se bude dobře tančit v klubech při volné zábavě, ale není vhodná pro veřejná vystoupení. Liší se od tradiční arabské hudby, protože kopíruje západní formu a styl hudební tvorby.¹⁰²

3.5 Vlivy působící na orientální tanec v různých částech světa

Arabské tance jsou důležitým kulturním prvkem oblasti Severní Afriky a Blízkého východu. Staly se také součástí kultury západního světa (USA, Evropa), i když v menším rozsahu. Lidé, způsob života, politické klima, měnící se společenská situace, různé stereotypy jsou všechno vlivy zasahující do podoby tance, možností a příležitostí tanečnic.

Jakkoli je tanec součástí arabské a dnes i západní kultury, není ve všech oblastech a všemi obyvateli vnímán stejně. Naopak názory na postavení tanečnic jsou různé a jinak je přijímán samotný tanec. Liší se postoje profesionálních a amatérských tanečníků, odborné a laické veřejnosti, podle toho, kolik informací daná skupina má a jak je reflektuje. Následující kapitola se soustřeďuje na vlivy způsobené geografickou polohou, politickou situací, vlivem Islámu, přístupem místních obyvatel, tanečníků a tanečnic.

3.5.1 Severní Afrika (Maroko, Alžírsko, Tunisko, Libye, Egypt)

Severní Afriku lze považovat za otevřenější vůči Evropě a západnímu světu než země Blízkého východu. Jejich kontakty s Evropou jsou v nejširším pohledu v jiném rovině než Blízký východ. Obě tyto oblasti společně sdílí určitou schizofrenii vůči Západu. Na jedné straně chtějí novinky, které usnadňují život, ale na druhé straně se cítí ohroženi

¹⁰¹TAMALYN Dallal; HARRIS, Richard. Břišním tancem ke kráse, Praha: Beta 2006, 143 s. ISBN 80-7306-249-6

¹⁰² rozhovor s Eglal 26.10.2008

způsobem života, který částečně přebírají, a který může způsobit oslabování vztahů k vlastní kultuře a tradicím.¹⁰³

Proti snahám o modernizaci vznikají radikální hnutí, která chtějí muslimská území očistit od cizích vlivů. Navíc historicky se stalo a i dnes děje mnoho válečných a náboženských konfliktů, které vytváří určitý odstup od západní kultury. Už více než sto let působí a ovlivňuje území Severní Afriky západní kultura a vytváří tak rozpolcenost obyvatel mezi snahou žít moderním způsobem života po vzoru Západu a touhou po zachování vlastní kultury a tradic.¹⁰⁴

Každý stát Severní Afriky má svůj vlastní přístup k orientálnímu tanci. Libye, která od roku 1969 zůstává pod vládou plukovníka Kaddáfího, je natolik izolovaná, že cizinci se do země vydávají jen minimálně, a proto je velmi obtížné získat jakékoli relevantní informace, které by mohly popsat situaci orientálního tance v této oblasti. Domnívám se, že situace před politickým převratem byla podobná situaci okolních států. Místní obyvatelé měli své folklorní tance, a během kolonizace došlo ke spontánnímu vzniku kabaretního stylu, nebo tento styl přišel ze sousedního Egypta.¹⁰⁵

Ostatní země Magrebu podporují veřejná vystupování tanečnic různé profesionality především v turistických resortech jako zpestření programu pro návštěvníky. Zároveň se zde zachovaly i původní formy tance. V Maroku se pořádají taneční festivaly, které mají přilákat tanečnice z různých koutů světa k návštěvě.¹⁰⁶

Egypt, který je další zemí severní Afriky, je skutečnou Mekkou orientálního tance. Vláda zůstává dlouhodobě vůči tanci otevřená a tolerantní, protože z něj plynou peníze – z turistiky, z festivalů i různých tanečních škol, klubů. Egyptské hlavní město Káhira je místem, kde se pořádá několik tanečních festivalů ročně (př. Nile Group Festival), žije zde

¹⁰³ KŘIKAVOVÁ, Adéla, et al. *Islám - ideál a skutečnost*. Praha : Baset, 2002. 311 s. ISBN 80-86223-71.

¹⁰⁴ tamtéž

¹⁰⁵ převzato z emailové korespondence s Morocco z 29.3.2009

MOROCCO, DINICU, Carolina. RE: Question [elektronická pošta]. Message to: Tereza Hriníková. 29.3.2009 [cit. 2009-03-04]. Osobní komunikace.

¹⁰⁶ rozhovor s Eglal 26.10.2008

velké množství světově uznávaných profesionálních tanečníků. Také se tu soustřeďují výrobci kostýmů, prodejci doplňků pro tanečnický a hudebníci.¹⁰⁷

Egypt je centrem, kam se tanečnice z celého světa jezdí vzdělávat, sledovat nové směry, změny v módě, hudbě. Taneční komunita je zde velmi početná a to umožňuje rychlejší rozvoj než v místech s menším počtem tanečnic, hudebníků a lektorů.¹⁰⁸

3.5.1.1 Přístup společnosti

Pro obyvatele Severní Afriky je tanec přirozenou součástí kultury. Ale vlastní cesta k profesionálnímu tanci je obtížná. Bylo by však chybou domnívat se, že brzdou je výhradně Islám, protože například v Egyptě žije i početná skupina křesťanů, kolem 10%.¹⁰⁹

K pochopení vztahu k tanečnicím je nezbytné chápat historický kontext a souvislosti, které ovlivňují postoj vůči tanečnicím v Severní Africe i dnes. Přes dlouhou historii a spletité vztahy mezi Evropou a Severní Afrikou bylo z hlediska tance nejvíce zlomové 19. a 20. století.

Jedním důvodem byla průmyslová revoluce na Západě. Průmyslová revoluce vytvořila nepřehlédnutelnou propast mezi podmínkami k životu na západě a na východě. Navíc, díky kolonizátorům mohli lidé v okupovaných zemích vidět, že jejich způsob života, že technické a ekonomické možnosti jsou jiné, často menší, než u západních lidí, kteří do kolonií často přijížděli trávit volný čas. Tento rozdíl byl navíc umocněn tím, že do kolonií mohl ze západu přijet pouze ten, kdo měl finanční prostředky, a proto rozdíly mezi místními a návštěvníky působily jako větší.¹¹⁰ Jak již bylo řečeno, rozvoj tance začal právě v 19. století a největším rozmachem prošel ve 20. století. Turisté ze západu byly v Egyptě i dalších koloniích hlavní motivací pro vznik *raqs sharqi* a novodobé podoby orientálního

¹⁰⁷ rozhovor s Monou 25.2.2009

¹⁰⁸ tamtéž

¹⁰⁹ [Http://en.wikipedia.org/wiki/Etiopia](http://en.wikipedia.org/wiki/Etiopia) [online]. 2001 [cit. 2009-03-14]. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>.

¹¹⁰ STEVENSON, John. *Dějiny Evropy*. 1. vyd. Praha : Ottovo nakladatelství, 2004. 512 s. ISBN 8071811327. Životní podmínky dělníků v Západním světě byly v té době velmi nepříznivé. To ovšem v koloniích nebylo vidět.

tance. Tím, že se přijížděli bavit, chtěli také vidět něco exotického a to jim místní obyvatelé nabídli v podobě tance, který přímo pro pobavení turistů vytvořili. Vliv kolonizátorů na rozvoj tance je proto nepopíratelný, ale z pohledu místních obyvatel je situace komplikovanější.¹¹¹

Na jedné straně je pro Araby Severní Afriky tanec přirozenou součástí života ve své rituální a folklórní podobě, ale vyzývavě oblečené profesionální tanečnice byly a jsou často mylně považovány za prostitutky. A zde se objevuje další rozpolcenost vnímání tanečnic nebo tanečníků.

Profesionální tanečnice či tanečníci jsou ve své zemi často oslavováni, veřejně uznáváni, ale na straně druhé jejich práce a způsob obživy nemusí všem připadat jako důvěryhodná a společensky nezávadná. Proto přes uznání, kterého se jim dostává, jsou svým způsobem na okraji společnosti například tím, že hůře hledají životní partnery a musí být velmi opatrní, aby si udrželi dobrou pověst mezi lidmi. Navíc kostýmy, které tanečníci oblékají, jsou v některých případech velmi odvážné i na evropské poměry viz foto.¹¹²



Obrázek č.17 – Dina

<http://tribes.tribe.net/dinaegyptianstar/photos/3f525bb5-0c13-4e56-a6cc-2b2da9f95f8e> [online]. 2005 [cit. 2009-03-25]. Dostupný z WWW: <<http://tribes.tribe.net/>>.

Dalším důvodem je i to, že mezi prostitutkami jsou dívky, které své zákazníky lákají amatérským tancem. Někteří profesionální tanečníci řeší situaci tak, že přesídlí ze své

¹¹¹ KARAYANNI, Stavros. *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Canada : Wilfred Laurier University Press , 2004. 244 s. ISBN 0-88920-454-3
taktéž BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books, 1994. 207 s. ISBN 0-86356-073-3

¹¹² rozhovor s Monou 25.2.2009

země jinam (do Německa, Francie, Británie, Spojených států), jiní veřejně ukazují spořádaný osobní život, nebo více pracují ve světě.

3.5.1.2 Přístup tanečníků a tanečnic

Arabské a především egyptské tanečnice ve 20. století byly skutečnými bojovnicemi za ženská práva. Musely být nezávislé, vydělávaly vlastní peníze, měly vlastní zaměstnání, při kterém navíc nenosily tradiční oděv, ale více či méně vyzývavý kostým zdůrazňující postavu. Při své práci bořily hranice a mohly svým vystupováním provokovat každého silně věřícího – muslima i křesťana. Silně věřící jen málokdy tolerují chování, které může být považováno za nemorální. I toto jsou důvody, proč tanečnice často pocházejí z jiných zemí (Brazílie, Spojené státy, Rusko, Libanon atd.) a v Egyptě pouze žijí a pracují.¹¹³

Jakkoli by se mohlo zdát, že tanečnice na Západě jsou odvážnější při volbě kostýmu, je tomu právě naopak, egyptské tanečnice častěji boří hranice, v tom, co se dá použít a co už ne. Jejich kostýmy mají hluboké dekolty, velmi dlouhé rozparky na sukních, dokonce na vystoupení tančí třeba jen v minimálně zdobeném overalu.¹¹⁴

3.5.1.3 Islám a tanec

Islám má velký vliv na podobu orientálního tance. A ještě více islám v závislosti na aktuální politické situaci dané oblasti. Obecně lze říci, že čím více je islám a islámské právo, neboli boží zákon (šari'a), součástí politiky, tím je tolerance vůči tanci na veřejnosti menší. Šari'a neumožňuje ženám, aby pracovaly a ukazovaly se veřejně. Proto mají profesionální tanečnice v takových zemích, pokud zde veřejný tanec není zakázán velmi špatnou pověst. Místními obyvateli i státem bývají považovány za prostitutky, a tím pádem nemohou být součástí většinové společnosti.¹¹⁵

I to je důvod, proč není obvyklé, aby se žena stala profesionální tanečnicí v místě svého původu. Tanec je přijímán a tolerován, pokud se ho neúčastní ženy pocházející přímo z určité země. Nicméně pokud se například Libanonka přestěhuje do Saudské Arábie, tančit

¹¹³ tamtéž

¹¹⁴ tamtéž

¹¹⁵ rozhovor s Shereen 20.10.2008

veřejně smí, protože přestěhováním získává status cizinky. Stejně je to i prakticky v celé oblasti severní Afriky a Blízkého východu. Osoba, která odjede do jiné (třeba sousední arabské) země, tam má pro profesionální tanec, zpravidla lepší podmínky. Tento jev je způsobem tím, jak je v každé zemi pohlíženo na cizince. Cizinec je člověk, který je osvobozen od povinností dodržování společenských norem vyplývajících z příslušnosti k danému státu.¹¹⁶

Samozřejmě, že v soukromí ženy i muži tančit smí, například při rodinných sešlostech. Nicméně tradiční arabská rodina je velmi uzavřená vůči okolnímu světu a i některé výzkumy v této sféře potvrzují, že je obtížné proniknout k rodině a mít možnost ji pozorovat.¹¹⁷

3.5.2 Arabský poloostrov

Arabský poloostrov je velké území, kde leží státy, jež jsou označovány jako Blízký východ a také jako země Perského zálivu, přičemž Perský záliv označuje menší území než termín Blízký východ.¹¹⁸

Zeměmi Blízkého východu jsou myšleny Saudská Arábie, Spojené Arabské Emiráty, Bahrajn, Katar, Kuvajt, Irák, Sýrie, Jordánsko, Libanon, Omán a Jemen. Přestože geograficky sem patří i Turecko, Palestina a Izrael, nejsou to oblasti, kterými se budu zabývat. Situaci orientálního tance můžeme chápat na Arabském poloostrově jako komplikovanější než ve státech Severní Afriky z níže popsaných důvodů.

Arabský poloostrov je na jedné straně bohatým územím vyvážejícím ropu, na straně druhé jsou velké plochy jen minimálně osídlené, pokryté skalami nebo pouští. Většina těchto států vznikla poměrně nedávno během 20. století (Bahrajn, Spojené arabské emiráty,

¹¹⁶ tamtéž

taktéž Eglal 26.10.2008

¹¹⁷ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books 1994 207 s. ISBN 0-86356-073-3.

taktéž KŘÍKAVOVÁ, Adéla, et al. *Islám - ideál a skutečnost*. Praha : Baset, 2002. 311 s. ISBN 80-86223-71.

¹¹⁸ také se používá označení Záliv, kterým je zkráceně nazývána oblast Perského zálivu

Omán, Katar získali nezávislost 1971, Libanon 1941, Saudská Arábie 1925 díky místním kmenovým válkám, Irák 1932, Jemen 1990, Kuvajt 1961, Sýrie 1946¹¹⁹⁾

V oblasti Arabského poloostrova se nachází velká naleziště nerostných surovin, především ropy. Zisky z jejich prodeje těmto státům mohly zajistit dlouhodobě kvalitní podmínky k životu pro místní obyvatele. Z nerostného bohatství však mívá často užitek jen malé procento populace a pro zbytek jsou zisky z jejich prodeje nedosažitelné a tím pádem jejich život nijak neusnadňují.¹²⁰ Materiální výhody z prodeje nerostných surovin mají nejčastěji nejvyšší představitelé země a obchodníci, někdy nazývaní šejkové.¹²¹ Chudoba může vést dívky k prostituci, ale pak jejich „tanec“ nemůžeme považovat za nic jiného než způsob, jak upoutat pozornost.¹²²

3.5.2.1 Vliv místní společnosti

Kromě velkých sociálních rozdílů mezi obyvateli se Arabský poloostrov potýká ještě s dalším významným problémem, který ovlivňuje podobu tance. Státy bývalé Arábie se od konce 19. století intenzivně snaží o modernizaci na jedné straně a zachování tradic na straně druhé. Díky tomu, že náboženství – islám bývá součástí fungování některých států, je proces modernizace složitý a pomalý. Státy, kterým se daří oddělit islám od politického života, mají výhodu v tom, že nepovažují orientální tanec za něco nepřipustného a zakázaného a to má pozitivní vliv například na turistický ruch. Návštěvníci jsou těmi, pro které je vystoupení tanečnic a tanečníků zábavou a podívanou, která jim může ukázat něco z kultury dané země.

Naopak země kde je islám národním náboženstvím, jsou radikální ve vztahu k tanci a tanec nemá žádnou zvláštní podporu, pokud není přímo zakázán. Přesto tanec na Arabském

¹¹⁹ IVILLOVÁ, Laura, et al. *Ilustrovaný atlas světa pro nové tisíciletí*. Jiří Hrubý. Praha : Reader's Digest Výběr, spol. s.r.o., 1999. 324 s. ISBN 80-86196-08-9

taktéž [Http://cs.wikipedia.org/wiki/Kuvajt](http://cs.wikipedia.org/wiki/Kuvajt) [online]. 2002 [cit. 2009-03-19]. Dostupný z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/>>.

¹²⁰ výjimku tvoří Kuvajt, kde každý rodilý občan má velkou materiální podporu od státu díky výdělkům z ropy více viz ČTK, AP. Obyvatelé Kuvajtu možná budou muset platit daně. *Týden* [online]. 2008 [cit. 2008-09-02].

¹²¹ *Šejk-šejch* znamená v arabštině starší a tradičně jsou tak nazýváni velmi uznávané osobnosti (kazatelé, učenci, vůdcové země) – více viz *Ottův slovník naučný*. 14. vyd. Praha : [s.n.], 1899. 1066 s.

¹²² rozhovor s Shereen 20.10.2008

poloostrově existuje a dále se rozvíjí v rámci rodiny. Příkladem může být Iráqi. Tento druh tance pochází z Iráku, kde jej tančí dívky, které nemají žádný jiný druh obživy a ve válkou zničené zemi nemají možnost kvalitního života. Ovšem tyto dívky nejsou automaticky prostitutky, ale mohou být amatérskými či poloprofesionálními tanečnicemi, které vystupují na ulicích a dostávají peníze od kolemjdoucích.¹²³

Důležitým prvkem zasahující do podoby především kabaretních stylů je vliv rodiny. Rodina je v tradičně založené arabské společnosti základní jednotkou, která působí na své členy po celý život. Jedinec by se měl chovat tak, aby co nejlépe reprezentoval svou rodinu na veřejnosti a aby ji co nejvíce podporoval. A také svým jednáním ovlivňuje to, jak bude na jeho rodinu nahlíženo, což může mít dopad na všechny členy, například při domlouvání sňatků.

Mezi zámožnými obyvateli není neobvyklé, aby profesionální tanečnice vystoupila na soukromé akci jako součást programu. Může se jednat o důležitou společenskou událost jako je svatba nebo oslava narozenin a podobně.¹²⁴

3.5.2.2 Přístup tanečníků a tanečnic

Profesionální tanečnice a tanečníci mají podobné možnosti jako ti, na severu Afriky. Pokud mají možnost, cestují a vzdělávají se, případně se odstěhují, pokud jim jejich země neposkytuje vhodné zázemí pro jejich práci. Důležité je zachovat si profesionální odstup a získat dobrou pověst, která v očích veřejnosti zvyšuje respekt vůči tanečníkům.

Zvláštní kapitolou je situace arabských nebo muslimských homosexuálů žijících v

arabských státech. Homosexualita je v těchto zemích nelegální a přiznání se ke své orientaci je společensky i legálně nepřípustné. Profesionální tanečníci svou homosexualitu tají a není neobvyklé, že založí rodinu, ke které se formálně hlásí. Pokud cestují na Západ nebo se tam přestěhují, stává se, že se přizpůsobí novému prostředí a přestanou skrývat svou orientaci.¹²⁵

¹²³ rozhovor s Shereen 20.10.2008

¹²⁴ tamtéž

¹²⁵ rozhovor s Monou 25.2.2009

3.5.3 Evropa

Evropa je geograficky nejblíže Arabským zemím a navzájem se v průběhu své existence potkávaly obchodně a také válečně. Při každém z těchto střetů (křížácké výpravy, obchodní styky s italskými státy, nájezdy Osmanské říše, kolonizace, obchodování s ropou atd.) se obě kultury setkaly a navzájem si předávaly některé kulturní prvky. Příkladem je růženec, protože to původně byly korálky používané muslimy při modlitbách přivezené do Evropy ve 12. století jednou z křížáckých výprav.¹²⁶

Vztah k arabskému světu a kultuře se v Evropě formoval po celá staletí a je určitým způsobem ambivalentní. Na jedné straně vděčíme Arabům za dochování znalostí antických filosofů, obchodu s exotickým zbožím (koření), na straně druhé jsme s nimi vedli několik válečných konfliktů. Arabové měli ve Středověku náskok oproti Evropě, kde se formovaly první samostatné státy, upevňovala a zase tříštila křesťanská církev.¹²⁷

Během novověku se situace ještě zkomplikovala. Politická situace a rozpad Osmanské říše způsobily zpomalení rozvoje arabské oblasti a později toho Evropané využili při dobývání nových území. Velká část Afriky a Blízkého východu se dostala pod správu Evropských států (především Británie, Francie, Itálie). A tak zatímco ve středověku patřil celý Pyrenejský poloostrov pod správu Arabů, v novověku se situace obrátila a jejich území se stalo ovládaným cizí mocností. Samostatnost a nezávislost na Evropě získala arabská území až na konci první světové války a v průběhu 20. století.¹²⁸

3.5.3.1 Přístup místní společnosti

Ve 20. století se tanec diferencoval do dvou nových forem. Jednou z nich je tanec určený pro vystupování a jinou veřejnou prezentaci. Druhou je pak tanec pro kurzy, který

¹²⁶ KŘÍKAVOVÁ, Adéla, et al. *Islám - ideál a skutečnost*. Praha : Baset, 2002. 311 s. ISBN 80-86223-71.

¹²⁷ CRAIG, M et al.. *The Heritage of World Civilizations*, New York: Macmillan Publishing Company 1986, 1242 s. ISBN 0-02-325480-7

¹²⁸ tamtéž

se vyvinul na Západě. Je časté, že evropské profesionální tanečnice nebo tanečníci vedou kurzy orientálního tance a současně vystupují na veřejných akcích nejrůznějšího druhu.¹²⁹

Tanec se v Evropě i ve Spojených státech stal dalším druhem cvičení, což můžeme považovat za specifickou interpretační příležitost, která vznikla až ve chvíli, kdy se tanec rozšířil na Západ. Kurzy orientálního tance jsou obvykle nazývány břišními a jejich podoba se častěji blíží kabaretním stylům než folklorním a rituálním, protože vizuálně jsou kabaretní styly rozmanitější.

Evropské provedení tance se liší nejvíce mentalitou a náročností diváka. V Evropě se žije takzvaně rychleji a nároky na zábavu jsou jiné než například v Egyptě. Taneční představení bývají kratší (3 -5 minut na jeden vstup tanečnice) a obsahují více tanečních prvků, které mají diváka překvapit (záklony hlavy, dřepy, výskoky apod.). Arabské publikum oproti tomu více ocení dlouhá vystoupení trvající i několik desítek minut, při nichž by se tanečnice Evropanovi zdála jako nezajímavá s jednodušším výběrem tanečních variací. Tady se projevuje rozdíl v mentalitě publika. Pro Evropana by dlouho trvající tanec byl nudný a nezajímavý.¹³⁰

V některých evropských zemích (Německo, Británie, Francie) žijí početné arabské komunity, které s sebou přinesly kulturní prvky své země. Příkladem jsou tradiční arabské restaurace. Kromě typických jídel a výzdoby se zde obvykle podává vodní dýmka a často hraje živá hudba a součástí večerní zábavy jsou i vystoupení orientálních tanečnic. Všechny tyto prvky jsou součástí tradiční arabské restaurace. Do těchto podniků pravidelně chodí místní přistěhovalci z různých arabských zemí a samozřejmě také běžní návštěvníci. Okolo restaurací se vytváří různě početné arabské komunity, které chtějí co nejvíce napodobit způsob života svých původních vlastí. To však může být ohroženo i zdánlivou banalitou jakou je aktuální rozšiřování zákazu kouření na veřejných místech.¹³¹

¹²⁹ rozhovor s Monou 25.2.2009

¹³⁰ rozhovor s Shereen 20.10.2008

¹³¹ tamtéž

taktéž rozhovor s Eglal 26.10.2009

Když začal zákaz kouření platit ve Velké Británii, kde žije velká skupina Arabů, znamenalo to obrovský problém.¹³² Počet pravidelných návštěvníků arabských restaurací výrazně klesl, a proto klesly zisky a méně majitelů si mohlo dovolit platit za vystoupení stejného počtu tanečnic jako před zavedením zákazu. To způsobilo, že tanečnice přišly o počet nabídek, které do té doby měly a tím pádem i o peníze.¹³³

3.5.3.2 Přístup tanečníků a tanečnic

Zásadní rozdíl mezi arabským a evropským pojetím tance tkví v tom, že v Evropě není nijak nezvyklé, aby žena pracovala, veřejně vystupovala anebo cestovala. V tomto ohledu mají evropské tanečnice velkou výhodu.

Pro profesionální tanečnice může být složitější najít kvalitního učitele, než je tomu například v Egyptě, nicméně vzhledem k tomu, že orientální tance existují na území Evropy již více než padesát let, vznikly tu taneční skupiny, které spolupracují na mezinárodní úrovni. V Evropě jsou pořádány taneční festivaly, různá vystoupení pro širokou veřejnost, nebo soutěže pro tanečnice typu Miss orient nebo Belly star.¹³⁴

Tanečnice v Evropě jsou více v kontaktu s jinými tanci, které jsou typické právě pro tento prostor. Jsou jimi například klasický balet, flamenco a další a je běžné, že z různých nearabských tanců přichází do orientálního tance nové prvky a tím se orientální tanec v moderním pojetí stává velmi eklektickou směsicí.¹³⁵

¹³² O.MORGAN, Kenneth. *Dějiny Británie*. Ivo Šmoldas, Miroslav Korbelík, Michal Kalina, Jana Spurná. NLN - Nakladatelství Lidových novin, 1999. 640 s. Dějiny států. ISBN 80-7106-347-9. Británie umožnila občanům bývalých kolonií, aby se stěhovali do Británie a celé 20. století tam směřuje hodně Arabů ve snaze zajistit si kvalitnější podmínky k životu

¹³³ rozhovor s Shereen 20.10.2008

¹³⁴ [Http://www.kvetnovy-festival.cz/article/show.php?c=24](http://www.kvetnovy-festival.cz/article/show.php?c=24) [online]. 2008 [cit. 2009-03-15]. Dostupný z WWW: <<http://www.kvetnovy-festival.cz/>>.

taktéž [Http://missorient.cz/about.php](http://missorient.cz/about.php) [online]. 2007 [cit. 2009-03-15]. Dostupný z WWW: <<http://missorient.cz/>>.

¹³⁵ [Http://www.orientalnitaneec.cz/Def/Stripky.asp?S=](http://www.orientalnitaneec.cz/Def/Stripky.asp?S=) [online]. 2001 [cit. 2009-04-11]. Dostupný z WWW: <<http://www.orientalnitaneec.cz/>>.

3.5.4 Spojené státy Americké

Ve Spojených státech se orientálnímu tanci dlouhodobě daří. Usídlil se a vybudoval zde vlastní tradici. Na území USA vznikly některé novodobé taneční styly, které se odsud rozšířily do dalších částí světa, příkladem je *tribal* nebo křídla bohyně Isis.¹³⁶

USA ukazuje, kolika různých forem a provedení tance lze v moderním světě dosáhnout. Domnívám se, že velká vzdálenost Evropy a Východu vytvořila unikátní taneční prostředí, kde jsou hranice existující v Evropě a ve východních zemích osvobozeny od politických, historických nebo společenských tlaků. Tanec se stal součástí kultury v umělecké i sportovní formě.

3.5.4.1 Přístup místní společnosti

Americká společnost je multikulturní společností. V USA žije početná skupina Arabů, která sem, stejně jako všechna ostatní etnika, přinesla i některé vlastní kulturní prvky.

Orientální tanec se tu udržuje ve dvou rovinách. Jednu z nich tvoří arabští přistěhovalci a jejich potomci, kteří také prostřednictvím tance udržují tradice svých původních vlastí. Druhou rovinu tvoří Američané, kteří nejsou arabského původu, ale orientální tanec je pro ně nový kulturní prvek. Tito mohou tanec považovat za exotickou zábavu nebo relaxaci.

Orientální tanec zde není ovlivněn tolik historií jako v jiných oblastech. Interpretační příležitostí může být častěji snaha o zdravý životní styl a další druh cvičení. Taneční komunity pořádají různá taneční setkání, festivaly, tradičně se tančí v arabských restauracích nebo při soukromých akcích. Mezi významné tanečnice amerického původu patří Tamalyn Dallal nebo Jillina.¹³⁷

¹³⁶ převzato z emailové korespondence s Kateřinou Krejčovou 2.4.2009

KREJČOVÁ, Kateřina. RE: Křídla bohyně Isis [elektronická pošta]. Message to: Tereza Hriníková. 6.12.2007 [cit. 2009-02-04]. Osobní komunikace.

¹³⁷ TAMALYN Dallal; HARRIS, Richard. Břišním tancem ke kráse, Praha: Beta 2006, 143 s. ISBN 80-7306-249-6

Domnívám se, že problematický vztah vůči orientálnímu tanci může být v současné době způsoben politickými konflikty mezi USA a státy jako je Irák, Afghánistán. Tyto spory mohou ve společnosti vést k protiarabským náladám a to přirozeně působí na tanec, který může být vnímán jako součást toho, co přináší problémy.

3.5.4.2 Přístup tanečníků a tanečnic

Národnost tanečnic je různá. Některé pochází z rodin, které do USA emigrovaly z arabských zemí, jiné pochází z Jižní Ameriky (Brazilky, Kolumbijky), které orient obohacují o latinsko-americké tance nebo jsou to Američanky s evropskými i asijskými kořeny.

Přístupy zdejších tanečníků jsou podobné situaci v Evropě. Domnívám se, že jediný rozdíl bude v mnohem větší toleranci a přístupnosti k novinkám. Navíc, americká společnost je méně zatížena historickými spory, které Evropu a arabské země provází po celá staletí. Tím pádem se tu tanec rozvinul v autonomní rovině, kterou se odlišuje od evropského a arabského pojetí tance.¹³⁸

Shrnutí základních informací o vlivech působících na podobu tance uzavírá první kapitulu diplomové práce. Ta byla celá věnovaná obecným informacím o orientálním či arabském tanci proto, aby hlavní část diplomové práce nebyla jen rozpracováním útržku velkého celku. Pro pochopení situace *khaleegi* a následně i *zaru* jsem považovala za nezbytné uvést základní strukturu, z níž se oba tance skládají a objasnit historii, vývoj, základní rozdělení stylů a vlivy, které působí na současnou podobu tance.

Následující kapitoly se již přímo věnují *khaleegi* a *zaru*. Tyto dva styly vznikly v různých oblastech a nezávisle na sobě mají mnohé společné prvky.

¹³⁸ [Http://www.orientmagazin.net/interview/interview/interview-shereen-o-soutezi-bduc-56](http://www.orientmagazin.net/interview/interview/interview-shereen-o-soutezi-bduc-56) [online]. 2009 [cit. 2009-04-11]. Dostupný z WWW: <<http://www.orientmagazin.net/>>.

4 Khaleegi

4.1 Interpretace khaleegi

V různých textech se objevují rozdílné přepisy arabského خليجي. Nejčastěji se používají transkripce *khaleegi*, *khaleegy*, *khaleeji*, *khaliji*, *khaleegji*. Všechny znamenají totéž - Záliv. *Khaleegi* (*chalígi* v Egyptě či *chalídži* v ostatních zemích) خليجي označuje obyvatele Zálivu, přičemž Zálivem je myšlena oblast Perského zálivu a státy oblasti Arabského poloostrova jako je Libanon, Bahrain, Kuvajt, Spojené arabské emiráty a další.¹³⁹

Khaleegi má více významů, z nichž každý odkazuje na oblast Zálivu. Jednak je to dialekt arabštiny rozšířený v Perském zálivu, dále hudba typická pro tuto oblast a používá se i jako synonymum pro *Thobe/Thawb* (označení kostýmu na tanec *khaleeji*). Jednotlivé významy lze rozlišit podle kontextu, ve kterém se nachází.¹⁴⁰

Samo *khaleeji* neznamená tanec vlasů, ale vztahuje se k tancům, které se na území Perského zálivu vyskytují. *Khaleegi* je termín, který je v tanečním světě více rozšířen mimo oblast svého původu. V zemích původu je *khaleegi* nazýváno *raqs khaliji* (tanec Zálivu) v Saudské Arábii a Kataru, *raqs samri* v Kuvajtu a *raqs al nasha'al* v Saudské Arábii. Posledně jmenovaný se vztahuje k technice tance, která využívá výrazného pohybu vlasů.¹⁴¹ Nicméně *khaleegi* je obecně používaný termín, přestože obsahuje více konotací a může být kvůli tomu mylně interpretován.¹⁴²

¹³⁹ [Http://en.wikipedia.org/wiki/Khaleeji](http://en.wikipedia.org/wiki/Khaleeji) 8.3.2009 [online]. 2001 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>.

¹⁴⁰ tamtéž

¹⁴¹ [Http://www.khaalida.com/glossary.htm](http://www.khaalida.com/glossary.htm) [online]. 2002 [cit. 2009-04-12]. Dostupný z WWW: <<http://www.khaalida.com/glossary.htm>>.

taktéž [Http://mellilah.com/blog/tag/khaleegi/](http://mellilah.com/blog/tag/khaleegi/) [online]. 2006 [cit. 2009-04-12]. Dostupný z WWW: <<http://mellilah.com/>>.

taktéž *raqs al nasha'al* vyslovujeme [raks all nuh SHAH ar]

¹⁴² převzato z emailové korespondence s Morocco z 29.3.2009

4.2 Úvod do problematiky *khaleegi*

Mezi tanečníky je *khaleegi* volně překládáno jako tanec vlasů, díky charakteristickému pohybu vlasů, jímž se liší od jiných tanečních stylů. Tanec *khaleegi* klade menší nároky na techniku než třeba kabaretní *raqs sharqi*, je zaměřený na dynamický krok kopírující rytmus a symbolické pohyby rukou, hlavy a celého těla a především vlasů. Někdy se místo *khaleegi* používá označení tanec vlasů (*hair dance*).¹⁴³

Khaleegi je folklórní tanec, u kterého byly interpretační příležitosti rozšířeny o kabaretní vystoupení a taneční semináře na Západě. *Khaleegi* je tanec, jehož původním a hlavním záměrem je očistit tanečnici od všeho negativního prostřednictvím uvolnění. Tanečnice by při původní folklórní interpretační příležitosti měla směřovat ke změněnému stavu vědomí, který navozuje stále se opakující, jednoduchý rytmus a zvolna gradující pohyby hlavou – vlasy. *Khaleegi* je tradičně skupinový tanec. Tančí jej ženy buď v řadách, nebo v kruhu a navzájem se podporují a díky tomu mohou dosáhnout subjektivně intenzivnějšího prožitku.¹⁴⁴

4.3 Historie *khaleegi*

Khaleegi je folklórní tanec, který je založen na *zaru* v kombinaci s cikánskými tanci. Na rozdíl od *zaru*, již *khaleegi* není rituální, ale právě folklórní tanec. Většina folklórních tanců navazuje na tradici náboženského rituálu. U některých novodobých folklórních tanců může být vystopován vznik (příkladem může být egyptské *mambooti*).¹⁴⁵

Z doby vzniku neexistují žádné literární prameny a tradice *khaleegi* se předávala ústně mezi jednotlivými generacemi a tímto způsobem se dochovala dodnes. Podle dostupných

MOROCCO, DINICU, Carolina. RE: Question [elektronická pošta]. Message to: Tereza Hriníková 29.3.2009 [cit. 2009-03-04]. Osobní komunikace.

¹⁴³ MOROCCO, Caroline. So What Else Is New (or Old)?. *Caravan* [online]. 2005, vol. 9, no. 2-4 [cit. 2009-03-29].

¹⁴⁴ rozhovor s Eglal 26.10.2008

¹⁴⁵ MOROCCO, Caroline. So What Else Is New (or Old)?. *Caravan* [online]. 2005, vol. 9, no. 2-4 [cit. 2009-03-29].

pramenů pochází *khaleegi* z předislámského období a jeho podoba navazuje na rituály nejstarších společností, které žily na území Zálivu.¹⁴⁶

Nicméně ústní tradice není zcela spolehlivý zdroj informací a nelze vyloučit, že nedošlo ke zkreslení nebo úpravám některých skutečností. Během své existence došlo k vývoji *khaleegi*, které prošlo různými fázemi od svého vzniku, přičemž zásadní byl vliv islámu, který zasahuje do podoby a praktikování tohoto tance i v současnosti.¹⁴⁷

4.3.1 Oblast vzniku

Oblastí, původu *khaleegi* je Arabský poloostrov, nebo lépe státy Perského zálivu. Je to prostor, který patří k nejstarším osídleným místům světa. Tím, že Arabský poloostrov sousedí se severovýchodem Afriky, nepřímo potvrzuje, že *khaleegi* mohlo vzniknout smíšením *zaru* s cikánskými tanci. Vzdálenost mezi oběma teritorii umožňuje přenášení různých kulturních prvků mezi nimi.¹⁴⁸

Arabský poloostrov leží mezi dvěma významnými řekami Eufrat a Tigris. Mezi nimi se rozkládaly jedny z nejstarších států světa Mezopotámie a Babylon na severovýchodě, ležící mezi řekami Eufrat a Tigris a na západě Egypt v povodí Nilu. Mezopotámie se brzy rozdělila na menší celky v podobě městských států (Ur, Eridu, Akkad, Sumer, Babylon atd.). Lidé žili jak ve městech, tak ve vesnicích a ti, kteří žili v dostatečné vzdálenosti od nových státních zřízení (království) si mohli dál udržovat tradice vycházející z původního kmenového způsobu života.¹⁴⁹

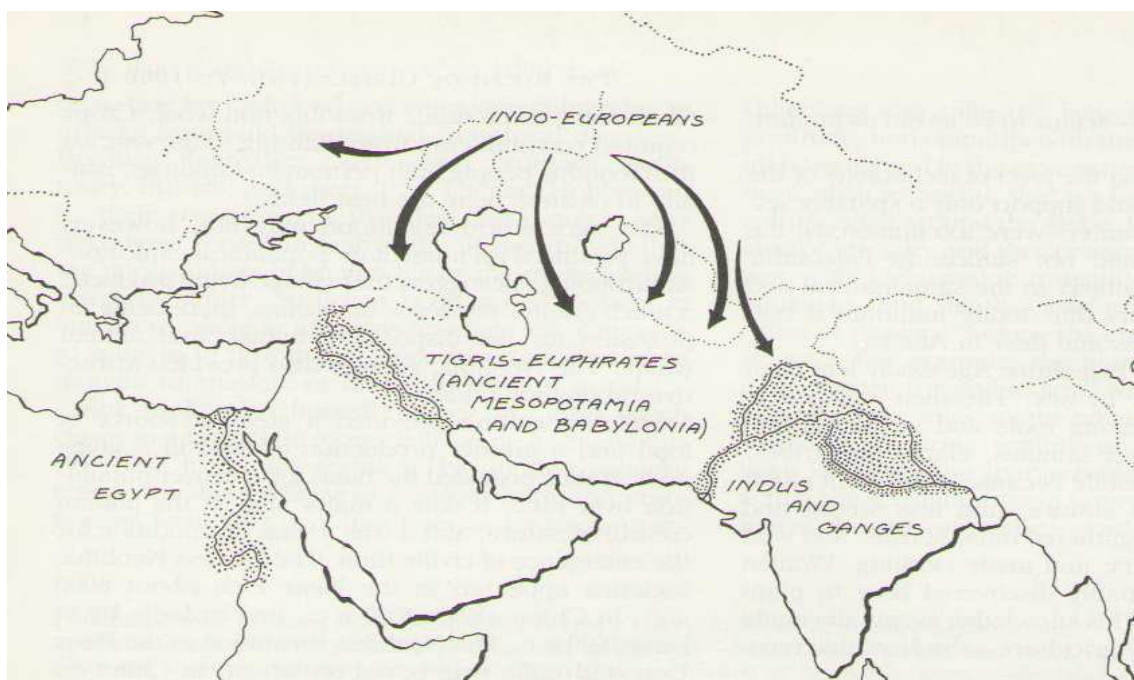
¹⁴⁶ převzato z emailové korespondence s Morocco z 29.3.2009

MOROCCO, DINICU, Carolina. RE: Question [elektronická pošta]. Message to: Tereza Hriníková 29.3.2009 [cit. 2009-03-04]. Osobní komunikace

¹⁴⁷ rozhovor s Eglal 26.10.2008

¹⁴⁸ rozhovor s Eglal 26.10.2008

¹⁴⁹ CRAIG, M. et al. *The Heritage of World Civilizations*, New York: Macmillan Publishing Company 1986, 1242 s. ISBN 0-02-325480-7



Obrázek č.18 mapa ilustrující nejstarší fáze osidlování

CRAIG, M. et al. *The Heritage of World Civilizations*, New York: Macmillan Publishing Company 1986, 1242 s. ISBN 0-02-325480-7, s.6

4.3.2 Lidé ze Zálivu

Význam slova *khaleegi* se ve svém původním významu překládá jako Záliv a prostor států Perského zálivu je oblastí odkud *khaleegi* pochází. Tento prostor je nejčastěji obýván Araby a patří k nejstarším obydlým oblastem světa.

Lidé ze Zálivu, jak jsou obyvatelé poloostrova nazýváni, jsou v očích jiných Arabských národů určitým způsobem vyčleněni. Jsou považováni za zvláštní skupinu mezi Araby. Vystupují jako uzavřená komunita, jež si cíleně pěstuje určitou izolaci od ostatních. Jsou méně otevření vůči jiným Arabům stejně jako vůči lidem ze Západu.¹⁵⁰

Při *khaleegi* mají lidé ze Zálivu sklon být velmi expresivní v projevech svých emocí. To však nemusí znamenat, že by jejich emoce byly hlubší než u jiných Arabů, jsou pouze navenek výraznější. Zámožní obyvatelé Zálivu se často jezdí bavit do jiných zemí,

¹⁵⁰ rozhovor s Eglal 26.20.2008

například do Egypta, kde se nachází mnoho klubů, restaurací, které mají pravidelná vystoupení tanečnic a orchestru. Orchestr i tanečnice mohou na přání hosta zahrát hudbu dle jeho výběru. O obyvatelích Zálivu se tvrdí, že jsou štědrými hosty, kteří dávají vysoké spropitné.¹⁵¹

Mezi tanečníky panuje přesvědčení, že výlučnost lidí ze Zálivu vychází z jejich charakteru. Velmi často jsou úzce vázaní na rodinu a, i když se ze Zálivu odstěhují do jiné země, snaží se zachovat si svou kulturu a tradice. Cílem těchto lidí většinou není bezvýhradně přijmout zvyky nové země, ale naopak zachovat si své původní prostřednictvím komunity, kterou si obvykle budují.¹⁵²

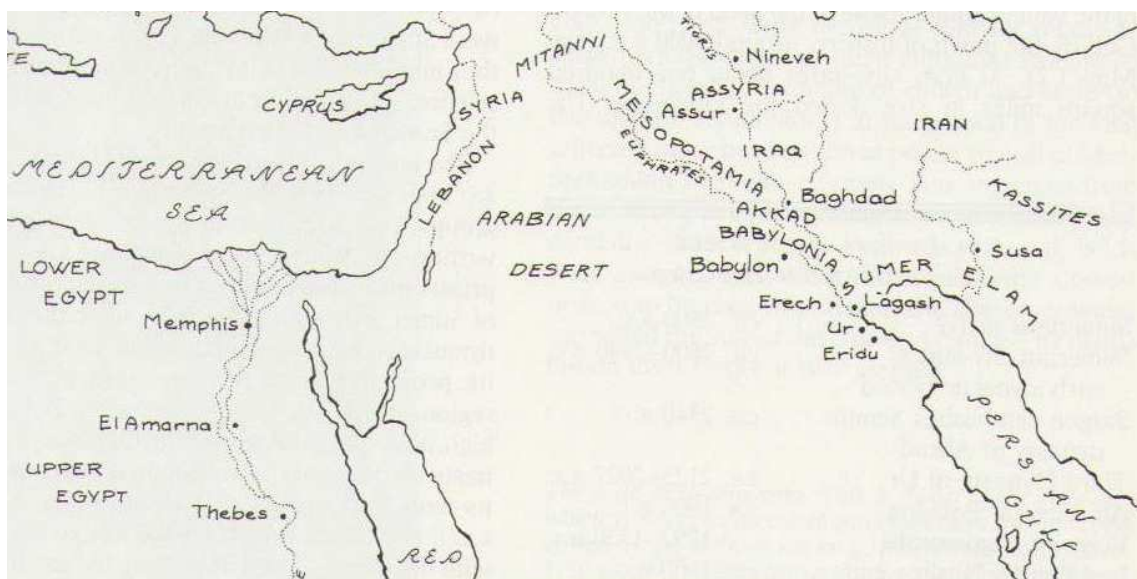
Domnívám se, že argument o specifickém charakteru není zcela dostačujícím důvodem pro jejich uzavřenost. K odhalení kořenů tohoto jevu by však bylo zapotřebí důkladného výzkumu, který však není v této práci uskutečnitelný.

Jeich uzavřenost v současnosti má své opodstatnění vzhledem k rozpolcení, v jakém žijí. Obchodují s nerostným bohatstvím – především ropou, čímž jsou v kontaktu se Západem. Vliv Západu oslabuje jejich vlastní tradice a zasahuje do původního způsobu života. To má za následek častou nestabilitu ve státech. Společenské i politické nálady se střídají od prozápadní k protizápadní a podobně je nakládáno i s tradicemi. V některých zemích bývá tanec se změnou politického vedení zakázán, nebo naopak povolen. Obyvatelé jsou pak nuceni své vlastní tradice skrývat a riskovat trest nebo konkrétně za tancem cestovat do zemí, kde je tanec pocházející z jejich kraje dovolen.¹⁵³

¹⁵¹ tamtéž

¹⁵² tamtéž

¹⁵³ rozhovor s Shereen 20.10.2008



Obrázek č.19 - osídlení na Arabském poloostrově v předislámském období

CRAIG, M. et al. *The Heritage of World Civilizations*, New York: Macmillan Publishing Company 1986, 1242 s. ISBN 0-02-325480-7

4.3.3 Situace v oblasti Zálivu před předpokládaným vznikem *khaleegi*

Každý kmen byl samostatnou jednotkou, která měla své vlastní zákony. Kmeny žily mezi sebou buď ve vzájemné shodě a udržovaly kontakty, obchodní a společenské styky, nebo naopak mezi sebou bojovaly o výhodnější území. Základním zákonem byla krevní msta („oko za oko, zub za zub“). Byl to až Prorok Mohamed, kdo přinesl do této oblasti jiný zákon než soustavné zabíjení dalších a dalších členů kmene, které vedlo k nekonečným a vyčerpávajícím konfliktům.¹⁵⁴

Archaické společnosti vyznávaly přírodní náboženství a významnou součástí jejich života byly nábožensko-magické rituály. Rituály patřily ke každodennímu životu a existovalo a existuje jich velké množství a tanec byl jejich přirozenou součástí. V některých kmenech se tyto tradice dochovaly do dnešní doby. I díky současným výzkumům můžeme vystopovat způsob života předků těchto společností, kteří úzce souvisí s vývojem a vznikem orientálního tance.¹⁵⁵

¹⁵⁴ KŘIKAVOVÁ, Adéla, et al. *Islám - ideál a skutečnost*. Praha : Baset, 2002. 311 s. ISBN 80-86223-71.

¹⁵⁵ TURNER, Victor *Průběh rituálu* 1.vyd. Brno:Computer Press, 2004, 194 s. ISBN 80-722-6900-3, s.18

Život kmene byl závislý na okolních přírodních zdrojích, a proto se zde dlouho držely původní tradice v podobě určité formy polyteismu a uctívání přírodních kultů. Aby každé společenství mohlo provádět nábožensko-magické rituály, potřebovalo osobu, která by měla vhodné zkušenosti a schopnosti. Takovým člověkem býval v různých místech ten, koho v současné době nazýváme šamanem. Při definování šamana ale vzniká podstatný problém a totiž to, že pokud by byl za šamana považován kdokoli, kdo provádí rituál, zahrnoval by tento pojem příliš širokou skupinu. Proto více než šamanstvím v jeho původní formě, jak ho popsal Mircea Eliade, se soustředíme na léčitelství, které nese prvky šamanismu. Léčitel či kouzelník také provádí důležité rituály, ale nemusí nutně pocházet z oblasti Střední Asie a Sibiře, ani nevykazuje schopnost kouzelného letu či ovládnutí ohně.¹⁵⁶

Jak již bylo řečeno, kmeny žijící mimo města byly více méně izolované a déle si udržely víru v přírodní síly a původní způsob náboženské praxe. Je nutno podotknout, že zvířecí i lidské oběti byly často samozřejmou součástí zvláštních rituálů. V dnešní době tato tradice již téměř vymizela, a přestože bývá především na západě považována za barbarskou či necivilizovanou formu uctívání, není důvod ji vnímat jako něco odpuzivého. Z pohledu tehdejších lidí byla samozřejmostí a měla své opodstatnění ve smyslu oběti. A obětí v pohanském smyslu slova je vždy něco cenného, a tím, že při výjimečných příležitostech obětovali tyto lidé zvířata nebo i člověka vlastně darovali svým bohům skutečně něco, co postrádali a co pro ně mělo velkou hodnotu materiální i citovou.¹⁵⁷

4.3.4 Vývoj *khaleegi* v předislámském období

Každé společenství potřebovalo svého čaroděje, léčitele nebo šamana proto, aby je ochraňoval a pomáhal před pohromami v podobě neúrody, špatného počasí, přírodních katastrof, osobních ztrát (neplodnost, úmrtí). Na každý z problémů měl čaroděj nebo léčitel své metody řešení. Velmi často tím byl nábožensko-magický rituál, který sestával

¹⁵⁶ ELIADE, Mircea: *Šamanismus a archaické techniky extáze*, Praha: Argo, 1997, 433 s. ISBN 80-7203-153-8

¹⁵⁷ PEEK, Philip, et al. *African Folklore : an encyklopedia*. [s.l.] : [s.n.], 2004. 593 s. Dostupný z WWW: <book.google.com>. ISBN 041593933X0415939.
taktéž KEST, Deborah. *Http://www.adf.org/rituals/general/female-passage.html* [online]. 1996 [cit. 2009-03-16]. Dostupný z WWW: <http://www.adf.org/>.

z několika částí a obvykle byl spojen s projevy extáze a transu. Do těchto stavů se dostávali jednak použitím různých omamných látek, které tento stav prohlubují, a pak také tancem.¹⁵⁸

Tancem je zde míněn pohyb vizuálně neorganizovaný zaměřený výhradně na prožitek aktéra, který uvolňuje mozek a při použití omamných látek urychluje celý proces, protože při zvýšené fyzické aktivitě proudí více krev a dřív rozptýlí danou látku do všech částí těla.¹⁵⁹

Z těchto forem pohybu a magické praxe se postupně vyvinuly folklorní verze téhož. Zajímavé je, že *khaleegi* zůstalo typické pro ženy a mezi muži se tančí i dnes jen výjimečně při kabaretní exhibici. Do tradičních forem *khaleegi* muži nepatří a ani nemají právo přihlížet. Celý tanec se odehrává výhradně mezi ženami.¹⁶⁰

Při folklorním provedení má hloubka a prožitek zpravidla menší intenzitu, protože tradičně se nepoužívají žádné látky umocňující účinek a také délka tance je kratší. Nábožensko-magické rituály, při kterých se tančilo, mohly trvat i několik dní, zatímco *khaleegi* trvá ve své folklorní podobě řádově desítky minut někdy i méně. Ani při rituálech netrval tanec po celou dobu trvání ceremoniálu. Délka závisí na záměru skupiny. Pokud se tanečnice chtějí pouze uvolnit od běžných stresů, bude *khaleegi* trvat kratší dobu než jestliže bude záměrem stav transu. Folklorní podoba *khaleegi* mívá jednu osobu, která „vede“ celý tanec, již to není léčitel ani šaman, ale charismatická, obvykle postarší žena.¹⁶¹

Domnívám se, že *khaleegi* vychází z původních forem extatických vytržení, s tím rozdílem, že se proměnilo z nábožensko-magického rituálu v amatérskou formu terapie a odbourání se stresu.

4.3.5 Povinnost zahalování vlasů

Žena v předislámském období měla méně práv než v raném islámu. Mohamed dal ženě práva a povinnosti a zakázal některé dřívější zvyklosti jako zabíjení prvorozených

¹⁵⁸ rozhovor s Eglal 26.10.2008

taktéž HAAG, Stefan. *O druidských nápojích a čarodějném bejlí* Praha : Granit 2003, 192 s. ISBN 80-7296-027

¹⁵⁹ tamtéž

¹⁶⁰ rozhovor s Eglal 26.10.2008

¹⁶¹ tamtéž

dcer, kdy byly novorozené dívky zakopány zaživa. K tomu docházelo hlavně v dobách hladu a sucha nebo významného vychýlení poměru mezi muži a ženami.¹⁶²

Postavení žen v raném islámu mělo jiný charakter než v pozdějších dobách. Během tohoto vývoje prošel postoj vůči ženám různými fázemi, ale bylo by chybou vnímat ženu pouze z našeho současného západního způsobu myšlení. Zahalování žen je téma, které se objevuje v tisku, v médiích a je často diskutovaným tématem. Nicméně kořeny zahalování žen jsou starší než islám.¹⁶³

Vzhledem k podnebí a prostředí vzniku islámu (Arabský poloostrov) se domnívám, že již v předislámském období se ženy zahalovaly. Před vznikem islámu to nebyla zákonná povinnost, ale mohlo se jednat o praktickou součást života v poušti a polopoušti.

Za důkaz této domněnky lze považovat život beduínů v současnosti. Beduínské ženy se v dnešní době zahalují dobrovolně, protože život v poušti usnadňuje oděv, kterým si ženy mohou zakrýt obličej. Zahalování pak zřejmě až do středověku podléhalo místním kulturním a společenským vlivům podobně jako dnes „móda“ v oblékání.

Islámská scholastika upravila přípustné chování ženy do zákonné formy vlastně proto, aby ochránila muže před ženskou hříšností. Muž se podle těchto interpretací ženského chování nemůže cítit bezpečně v přítomnosti ženy, pokud její chování není upraveno nařízeními a zákony. Proto, aby si muslimská obec (*umma*) zachovala stabilitu, musí ženu soustavně zbavovat její přirozené tendence využívat sexu k naplňování tělesné touhy.¹⁶⁴

Byl to až středověk, který muslimské ženě rozšířil práva a povinnosti a zavázal je do zákonné normy. Zatímco raný islám dal ženě možnosti a určitou svobodu, čímž jí zbavil bezprávného a otrockého postavení, kdy byla nucena bezvýhradně poslouchat muže, tak středověký islám ji vrátil do situace, kdy byl její život kontrolován mužem.¹⁶⁵

Problém se zákonným zahalováním žen začal až v 19. století a trvá, v některých oblastech Perského zálivu, dodnes. Příčinou byla nízká schopnost islámu přizpůsobit se

¹⁶² KŘIKAVOVÁ, Adéla, et al. *Islám - ideál a skutečnost*. Praha : Baset, 2002. 311 s. ISBN 80-86223-71.

¹⁶³ Ženy v islámské společnosti. *Varianty* [online]. 2002 [cit. 2009-04-24].

¹⁶⁴ tamtéž

¹⁶⁵ KŘIKAVOVÁ, Adéla, et al. *Islám - ideál a skutečnost*. Praha : Baset, 2002. 311 s. ISBN 80-86223-71.

změnám ve společnosti a reagovat na výsledky moderní vědy a techniky, které společně velmi rychle posunuly vývoj na Západě. Proces reformace islámu začal v době, kdy arabské státy byly pod nadvládou západních zemí a to způsobilo velké komplikace při pokusech o reformaci, která byla vyvolána právě přítomností nemuslimského elementu ve společnosti.¹⁶⁶

Během snah o reformaci ve 20. století proběhly v některých zemích více či méně citlivé pokusy o řešení tématu ženského oděvu. Příkladem je Írán nebo Libye, kde byly po přílišných snahách o reformu nastoleny totalitní a ortodoxní islámské zákony, které nepodporují modernizaci společnosti.¹⁶⁷

Domnívám se, že komplikovaná společenská situace v zemích Perského Zálivu působí i na *khaleegi* a ženy, které ho tančí. Je to součást jejich kultury a zároveň něco, za co by mohly být odsouzeny, pokud by tančily veřejně. Tím vzniká ambivalence vnímání *khaleegi*. Na jedné straně je součástí společenských sešlostí a není problém, pokud bude neznámá žena veřejně tančit *khaleegi*. Na straně druhé ženy v Zálivu tančí *khaleegi* neveřejně, izolovaně od mužů a tyto pak *khaleegi* považují za součást své kultury i života, kterou však jistým způsobem skrývají před vnějším světem. Tanec je pro ně zábavou i způsobem, kterým se mohou zbavit vnitřních napětí.¹⁶⁸

Nicméně myslím, že by bylo chybou domnívat se, že *khaleegi* nebo jiné formy folklórního tance vznikly jako reakce na přísnost vycházející z islámu. Folklórní *khaleegi* zobrazuje běžné výjevy ze života a zahrnuje v sobě i touhu po veřejném vyjádření ženskosti, radosti a štěstí.¹⁶⁹ Islám měl vliv na *khaleegi*, ale jistě ho nelze považovat za hlavního činitele praktikování tance.

¹⁶⁶ tamtéž

¹⁶⁷ tamtéž

¹⁶⁸ [Http://mellilah.com/blog/tag/khaleegi/](http://mellilah.com/blog/tag/khaleegi/) [online]. 2006 [cit. 2009-04-12]. Dostupný z WWW: <<http://mellilah.com/>>.

¹⁶⁹ převzato z emailové korespondence s Morocco z 29.3.2009

MOROCCO, DINICU, Carolina. RE: Question [elektronická pošta]. Message to: Tereza hrníková 29.3.2009 [cit. 2009-03-04]. Osobní komunikace

4.4 *Khaleegi* a radikální Islám

Samotná existence *khaleegi* – tance vlasů, ukazuje, že tento tanec je mnohem starší než Islám. Navíc *khaleegi* má transovní potenciál a to ho odkazuje ještě dále v historii. Islám ve svých zákonech vede ženy k zahalování vlasů, zatímco při *khaleegi* jsou vlasy rozpuštěné a jednou z hlavních rekvizit tance. Samo odhalování vlasů nese svůj specifický význam. Odhalením vlasů se žena přibližuje bohu a prostřednictvím tance vyjadřuje i svůj osobní vztah k bohu. Navíc symbol odložení šátku vyjadřuje určitou svobodu a volnost, která platí po dobu tance a žena ví, že na konci si šátek opět oblékne.¹⁷⁰

Za příklad radikálního přístupu vůči tanci lze považovat situaci v Saudské Arábii. Tanec je oficiálně prohlašován za nemorální, za pokleslou zábavu a veškeré podobné aktivity byly vykázány na okraj společnosti jako nevhodné. Tanec zůstal díky tomuto vlivu v nočních klubech a mezi prostitutkami a až zpětně se stal tím, čím ho islámští a političtí vůdci nazývali. Veřejně by v Saudské Arábii žena této země netančila, protože společensky by její postavení kleslo natolik, že by měla minimální možnosti se provdat.¹⁷¹

To, že žena by na území svého státu netančila, neznamená, že v těchto zemích nejsou žádné profesionální nebo poloprofesionální tanečnice, které by vystupovaly veřejně při různých společenských příležitostech. Důležitým faktorem je národnost tanečnice. Většinou se jedná o ženu, která pochází z jiného státu (Libanon, Sýrie, Rusko...) ¹⁷² a tím pádem je považována za cizinku, pro niž platí jiná společenská měřítko. Jako cizinka nemusí dodržovat přísná pravidla, která platí pro místní a tím pádem si může dovolit vystupovat veřejně.¹⁷³

O situaci tance v soukromí rodiny v Saudské Arábii i jinde se můžeme spíše dohadovat, protože islámská rodina je velmi uzavřená vůči okolnímu světu. Přesto se můžeme

¹⁷⁰ rozhovor s Eglal 26.10.2008

¹⁷¹ rozhovor s Shereen 20.10.2008

taktéž rozhovor s Eglal 26.10.2008

pro ženu je nutné se provdat, protože má minimální možnosti pracovat a manželství je v podstatě její zdroj peněz

¹⁷² rozhovor s Eglal 26.10.2008

¹⁷³ rozhovor s Shereen 20.10.2008

domnívat, že ženy v kruhu rodiny tančí jak pro zábavu tak z již zmiňovaných terapeutických účinků *khaleegi*.¹⁷⁴

V zemích, kde platí volnější pravidla a politická situace je více prozápadní je i vztah vůči tanci jiný. Na Arabském poloostrově se to týká například Bahrainu, Abu-Dabí a Dubaje. Tyto země pěstují turistický ruch, ale také inklinují k silné amerikanizaci a ta způsobuje, že obyvatelé těchto zemí opouští původní tradice a nahrazují je zvyklostmi přicházejícími ze Západu, čímž je ovlivněna i podoba tance.¹⁷⁵

4.5 Formy tance

Lze rozlišit dvě základní formy tradiční a moderní. Hlavní rozdíl je v pojetí a počtu tanečnic. Tradiční forma je určena pro skupinu žen. Jedna z nich vede skupinu a určuje změny pohybů, směru nebo intenzitu tance. Ostatní se přizpůsobují. Skupinové *khaleegi* vytváří přátelské vazby mezi ženami.

V novodobé formě existuje více možností. Jednak jsou to sólová vystoupení nebo vystoupení menších skupin tanečnic. V moderním *khaleegi* není nutné dodržet tradiční oděv a mohou se ho zúčastnit i muži. Velmi často zůstává *khaleegi* zpestřením tanečních klubů zaměřených na arabskou hudbu a návštěvníky. *Khaleegi* je díky své jednoduchosti dostupné komukoli a bývá dobrým zvykem zařadit do programu arabských podniků *saudi* rytmus anebo některého interpreta *khaleegi* hudby.

Khaleegi není ve svém původním významu určeno pro diváky. Navíc, pohyby i hudba se mohou zdát jednotvárné. Při tanci vlasů se klade větší důraz na prožitek tanečnice než na vizuální zážitek publika. Ženy tančily v kruhu samostatně, bez přítomnosti publika nebo mužů. Tancem se jednak vytvářely přátelské vazby mezi ženami jednoho města, rodiny a jednak se tím zbavovaly negativních emocí, pocitů nebo zážitků.

¹⁷⁴ rozhovor s Shereen 20.10.2008

¹⁷⁵ tamtéž

na věk nebo profesionalitu. Zvláštností této interpretační příležitosti je, že starší ženy jsou respektovanějšími tanečnicemi než mladší tanečnice. Také mají podle dostupných zdrojů propracovanější techniku tance.¹⁷⁸

Folklorní *khaleegi* nese mnoho prvků vyjadřujících výjevy ze života, jak je popsáno dále. Hlavním rozdílem oproti rituálnímu *khaleegi* je to, že stav transu již není cíl, ale pouze možnost. Mnohem důležitější je vytváření dobrých vztahů a prostřednictvím tance tyto vztahy potvrdit a prohloubit. Například symbol křížení rukou na zápěstí dokládá, jak je pro lidi ze Zálivu důležitá rodina a přátelské vazby, protože znamená – „jsi moje sestra; můj bratr“.¹⁷⁹

V současné době je *khaleegi* také velmi oblíbenou zábavou během nejrozličnějších oslav. Pokud tančí ženy mezi sebou při oslavách, tak je to pro zábavu, ne pro odbourání stresu.¹⁸⁰

4.5.3 Taneční kluby (skupinové i sólové)

V současnosti není *khaleegi* veřejně tolik přístupné a populární v oblasti původu, ale rozšířilo se například do Egypta, USA, Británie a stalo se zde velmi populárním. Kluby, které se zaměřují na *khaleegi* nebo celkově na orientální hudbu jsou typické pro Egypt. Je to další příklad toho, jak tato země dovedla využít orientálního tance pro rozvoj turistického ruchu. V klubech se tančí na reprodukovanou hudbu na rozdíl od restaurací, kde hraje orchestr. Kostým se nepoužívá a není neobvyklé vidět skupinku mladých dívek či žen ze Zálivu, které budou mít vysoké podpatky, krátkou sukni a tančit *khaleegi*.¹⁸¹

Tanec v klubech modifikuje podobu tance a dává mu další rozměr, který je ryze novodobý. V tradičním *khaleegi* se nepoužívá pohyb boků, které jsou těžko viditelné pod širokým kostýmem. V klubech ale není neobvyklé, aby se boky přidávaly do tance, a takto se rozšíří i mezi lektorky, které je mohou použít při svých vystoupeních nebo výuce.¹⁸²

¹⁷⁸ rozhovor s Shereen 20.10.2008

¹⁷⁹ rozhovor s Eglal 26.10.2008

¹⁸⁰ [Http://www.khaalida.com/glossary.htm](http://www.khaalida.com/glossary.htm) [online]. 2002 [cit. 2009-04-12]. Dostupný z WWW: <<http://www.khaalida.com/glossary.htm>>.

¹⁸¹ rozhovor s Shereen 20.10.2008

¹⁸² rozhovor s Eglal 26.10.2008

4.5.4 Taneční kurzy

Kabaretní styly jsou běžnější náplní kurzů orientálního tance než folklor. Myslím, že jedním z důvodů, proč tomu tak je, je skutečnost, že kabaretní formy orientálního tance, především *raqs sharqi*, jsou vizuálně zajímavější než folklorní tance. Náplň tanečního kurzu je vázaná na znalosti a zkušenosti lektora nebo lektorky a také zájem návštěvnic kurzu. Je důležité si uvědomit, že zatímco v arabských zemích je běžné, že tančí muži i ženy, na Západě jsou taneční kurzy téměř výhradně určeny ženám, i když lektorem může být i muž.

Khaleegi není tolik eklektické jako kabaret a díky své specifitě hůře implementuje nové prvky. Přestože se jeho moderní forma vyvíjí a obohacuje o nové taneční prvky (například zmiňované pohyby boků) zůstává jeho provedení méně otevřené novým prvkům než jiné styly. Typickým stylem bohatým na prvky a možnosti je kabaretní *raqs sharqi* a i z toho důvodu se na kurzech *khaleegi* vyskytuje jen výjimečně. Častěji je *khaleegi* spíše součástí zvláštních příležitostí než pravidelnou náplní kurzu.¹⁸³

4.5.5 Vystoupení (sólové i skupinové)

Stejně jako řada dalších folklorních tanců se i *khaleegi* stalo součástí kabaretních představení. Při těchto příležitostech záleží na přístupu tanečnice či tanečníka, jak bude interpretovat tento tanec. Kabaretní tanec je značně eklektický a často převezme pouze určitou část, taneční prvek a přidá k němu další, které by se v místě původu společně nevyskytovaly. Dalším rozdílem oproti folklornímu pojetí je počet tanečnic. Bývá dobrým zvykem, že *khaleegi* tančí více než jedna tanečnice během vystoupení, ale rozhodně to není pravidlo a sólová představení nejsou výjimkou. Pro moderní podobu *khaleegi* není vyloučeno, aby tančili muži, přestože to není typické.¹⁸⁴

¹⁸³ rozhovor s Ahmedem Fekry 21.2.2009

¹⁸⁴ tamtéž

4.6 Kostým

Thobe Al Nashl je název pro kostým používající se při *khaleegi*. Ty kvalitní se vyrábí z hedvábí nebo šifonu a jsou často bohatě zdobené zlatými výšivkami.¹⁸⁵

Thobe Al Nasl nebo zkráceně *Thobe/Thawb* je tradiční kostým na *khaleegi*,¹⁸⁶ ale není povinností tančit *khaleegi* pouze v něm. Egyptské tanečnice mívají ve zvyku tančit v kostýmu *raqs sharqi*, protože *khaleegi* je často jen krátkým zpestřením vystoupení *raqs sharqi*.¹⁸⁷

4.7 Technika

Khaleegi není technicky náročné. Obsahuje základní škálu prvků, kterou jsou v kabaretním představení doplňovány o prvky z jiných tanečních stylů dle uvážení tanečnice. Ve své folklórní podobě se jedná o improvizaci, která využívá především ty základní prvky, jež jsou pro *khaleegi* typické. Při vystoupeních záleží na přístupu tanečnice, jestli si připraví určitou formu choreografie nebo také bude při *khaleegi* improvizovat.¹⁸⁸

4.7.1 Základní krok

Při *khaleegi* se používá základní krok, k němuž existují různé varianty zatančení. Krok kopíruje rytmus (*dum tekka dum tek*) a skládá se tedy z „těžkého“ kroku jedné nohy a jemného přikročení špičkou druhé nohy. První část rytmu – *dum* – je dynamické dupnutí celého chodidla ve folklórní podobě a může být doplněno mírným pokrčením kolena téže nohy. Následuje přikročení špičkou chodidla druhé nohy na kratší, nedůraznou část rytmu



Obrázek č.21 – Thobe Al Nash

[Http://tribes.tribe.net/aaesha/thread/c9325e1f-249e-4f36-aa78-cbb319eb8e22](http://tribes.tribe.net/aaesha/thread/c9325e1f-249e-4f36-aa78-cbb319eb8e22) [online]. 2005 [cit. 2009-02-20]. Dostupný z WWW: <<http://tribes.tribe.net/>>.

¹⁸⁵ [Http://www.bellydancestuff.com/style-khaleegy.html](http://www.bellydancestuff.com/style-khaleegy.html) [online]. 2001 [cit. 2009-02-02]. Dostupný z WWW: <<http://www.bellydancestuff.com/>>.

¹⁸⁶ [Http://en.wikipedia.org/wiki/Thobe](http://en.wikipedia.org/wiki/Thobe) [online]. 2001 [cit. 2009-03-27]. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>.

¹⁸⁷ rozhovor a Eglal 26.10.2008

¹⁸⁸ rozhovor s Monou 25.2.2009 To, jestli tanečnice při vystoupení improvizuje záleží na zkušenosti a praxi

(*tekka, tek*). Špička druhého chodidla se zpravidla klade těsně za chodidlo výchozí nohy.¹⁸⁹ Základní krok ve své folklórním provedení má tanečnici spojit s elementem země a není neobvyklé, aby tanečnice byla bosa právě proto, aby byl pro tanečnici pocitově zvýšen výsledný efekt nabití se zemitou energií.¹⁹⁰

Kabaretní verze *khaleegi* se od folklórního kroku liší především v dynamice. Kabaretní *khaleegi* je tradičně jemnější a elegantnější a důrazné dupnutí proto při této příležitosti není tradiční. Nicméně provedení jakékoli techniky závisí především na tanečnici, která by se měla snažit o osobité ztvárnění, obzvlášť při kabaretním vystoupení, které má především zaujmout diváky.¹⁹¹

4.8 Symbolika

Khaleegi, stejně jako ostatní formy folklórního tance, v sobě nese celou řadu symbolů, které můžeme interpretovat. Kromě pohybu vlasů, výrazného kroku se hojně využívá pohybu ramen, hrudníku a tanečnice se často točí kolem své osy. U většiny z těchto prvků můžeme objasnit jejich symboliku nebo důvod, proč se používají. *Khaleegi* obsahuje symboliku, která úzce souvisí s rybářským řemeslem a pravděpodobně také s lovením perel a napodobováním běžných denních činností, ať už se jedná o typicky mužské nebo ženské práce.¹⁹²

4.8.1 Pohyby rukou

Kostým *khaleegi* neumožňuje příliš zviditelnit pohyb boky, ale o to víc využívá pohyb rukou, ramenou a samozřejmě hlavy. Ruce mají důležitou úlohu, protože skrze ně tanečnice komunikuje s okolím, jak dokládají následující příklady.

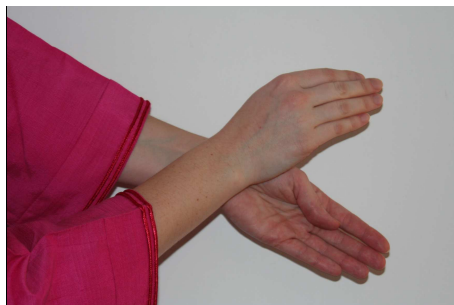
¹⁸⁹ [Http://mellilah.com/blog/tag/khaleegi/](http://mellilah.com/blog/tag/khaleegi/) [online]. 2006 [cit. 2009-04-12]. Dostupný z WWW: <<http://mellilah.com/>>.

¹⁹⁰ rozhovor s Eglal 26.10.2008

¹⁹¹ rozhovor s Eglal 26.10.2008

¹⁹² [Http://mellilah.com/blog/tag/khaleegi/](http://mellilah.com/blog/tag/khaleegi/) [online]. 2006 [cit. 2009-04-12]. Dostupný z WWW: <<http://mellilah.com/>>.

křížení natažených rukou na zápěstí symbolizuje mísení krve. Toto mísení má sdělit sounáležitost mezi tanečnicemi navzájem nebo mezi tanečnicemi a publikem. Je to vyjádření sesterství.¹⁹³



Obrázek č.22 a 23 – zdroj: vlastní - ukázka křížení rukou

praní prádla tanečnice vezme během tance část kostýmu a třením v dlaních napodobuje praní prádla¹⁹⁴

symbolika rybářské sítě – tanečnice vezme dva cípy kostýmu a imituje pohyb při chytání ryb do sítě, což je opět prvek napodobující běžné životní situace typické pro folklórní tanec.¹⁹⁵

ruce zdvižené nad hlavou – mávání směrem k divákovi – tento pohyb se Evropanovi může jevit jako rozloučení, ale toto gesto má přesně opačný význam. Má povzbudit diváka k tleskání a je to i určitá forma uvítání.¹⁹⁶



Obrázek č.24

<http://www.celebrationsbellydance.com/Photo%20&%20Video%20Album/Arabian%20Nights%20Northern%20Lights%20show%202005/khaleegi3.jpg>[online]. 2002 [cit. 2009-05-04]. Dostupný z WWW:
<<http://www.celebrationsbellydance.com/>>.

¹⁹³ rozhovor s Eglal 26.10.2008

¹⁹⁴ tamtéž

¹⁹⁵ tamtéž

¹⁹⁶ tamtéž

ruka na srdci – tradičně se pravá ruka položí na srdce a žena tím dává najevo napojení se na vlastní podvědomí, uzavření se do sebe, počátek přechodu do stavu *gebra*.¹⁹⁷

*natažené ruce*¹⁹⁸ – tanečnice se otáčí kolem své osy, často naklání hlavu na stranu a ruce jsou natažené. Domnívám se, že tento pohyb má spíše uvolňující účinky než, že by vyjadřoval denní aktivitu. Mohl by se vztahovat k obdivu člověka k létání, znázorněné imitací pohybu křídel nejspíše dravců, kteří využívají vzdušných proudů a jejich křídla nemávají.



Obrázek IIII ruka na srdci

ukazováček položený na špičce nosu napodobuje způsob, kterým se potápěči zbavovali přetlaku při vynořování z hloubky.

[Http://www.sadiyyadance.com/khaholly466.jpg](http://www.sadiyyadance.com/khaholly466.jpg) [online]. 2006 [cit. 2009-05-04]. Dostupný z WWW: <<http://www.sadiyyadance.com/>>.

Toto je typické především pro kmeny žijící na východním pobřeží Arabského poloostrova. Naopak ve střední části poloostrova není přikládání prstu na stranu nosu nijak rozšířené.¹⁹⁹

4.8.2 Pohyby hlavou - vlasy

Pohyby hlavou obsahují méně symbolicky než pohyby rukou a jejich hlavním účelem je navodit stav uvolnění. Přestože mluvíme o pohybu hlavou, důležité jsou vlasy tanečnice, protože skrze ně dává najevo své emoce. Ženy ze Zálivu mívají velmi dlouhé a kvalitní vlasy, na které jsou pyšné.²⁰⁰ Pohyb hlavy má tak za cíl především zdůraznit efekty

¹⁹⁷ tamtéž

¹⁹⁸ ruce připomínají křídla letadla, a natáčí se stejným způsobem – synchronně

¹⁹⁹ [Http://mellilah.com/blog/tag/khaleegi/](http://mellilah.com/blog/tag/khaleegi/) [online]. 2006 [cit. 2009-04-12]. Dostupný z WWW: <<http://mellilah.com/>>.

²⁰⁰ tamtéž (The women are very proud of their long hair and the khaliji dance includes the tossing of loose, long hair from side-to-side, like the “shaking of water out of the ear.” In performance, when the music reaches a climax, the hair tosses are usually performed in a kneeling – ženy jsou velmi pyšné na své dlouhé vlasy a tanec khaleegi zahrnuje uvolněné pohazování dlouhých vlasů ze strany na stranu, jako “zvuk vody v uších”. Během představení, kdy hudba dosáhne vrcholu je vlasy obvykle pohazováno v kleče.)

vyvolané reakcí vlasů. Ať se jedná o jakékoli gesto, ve výsledku je nejvíce vidět vlasy, jež jsou prostředníkem mezi tanečnicí a vyšší mocí.²⁰¹

Vlasy doslova létají ze strany na stranu, kolem celé hlavy, dokonce lze vytvořit pravidelné osmičky z vlnících se vlasů. Zjednodušeně řečeno je vlasy nejrozumnějšími způsoby pohazováno, máváno, zapojuje se nejenom hlava, ale i celý trup. Velmi časté jsou půl kroužky hlavou z jedné strany na druhou, přičemž vlasy nezakrývají obličej, ale pohybují se přes záda.²⁰²

Prostřednictvím vlasů dávají ženy najevo své uvolnění se z běžného životního rytmu. Ten v tradičních islámských zemích vyžaduje od ženy, aby zahalovala své vlasy. Tím, že žena odloží šátek, dává najevo kontakt s vyššími duchovními silami – bohem, přičemž se jedná o její soukromí kontakt oproštěný od formálního uctívání.²⁰³

Existuje mnoho možností, jak mohou být jednotlivé taneční prvky mezi sebou kombinovány. Záleží na příležitosti, zkušenosti a možnostech tanečnice. Při *khaleegi* není náročné zvládnout technickou stránku tance, ale přizpůsobit hlavně svaly krční páteře, aby si zvykly na nezvyklou zátěž. Bez předešlého tréninku by mohlo dojít k zdravotním potížím souvisejícím s přílišným zatížením svalů.

4.8.3 Rytmus

Při *khaleegi* se používá 2/4 rytmus nazývaný *saudi*.²⁰⁴ Zvláštností je, že tanec není pojmenován po rytmu, ale po obyvatelích. *Khaleegi* se tímto liší od jiných tanečních stylů. Rytmus je jednoduchý a je doprovázen v tradiční formě jen menším množstvím nástrojů. *Saudi* rytmus je velmi podobný rytmu *ayub*, který se používá při *zaru*. Rozdíl mezi nimi je pouze ve způsobu, který jsou hrány. *Saudi* rytmus je veselejší a méně tvrdý než *ayub* a *saudi* rytmus je optimističtější. Bylo by nesprávné se domnívat, že existuje pouze jeden

²⁰¹ rozhovor s Eglal 26.10.2008

²⁰² tamtéž

²⁰³ tamtéž

²⁰⁴ Saudi rytmus: dum tekka dum tek (tekka je kratší než tek.) Zahrání rytmu se odvíjí techniky hry na buben a to je v arabské hudbě velmi komplikovaná a komplexní záležitost.

khaleegi rytmus. Základ je stejný, ale liší se navzájem různými nuancemi, které závisí jednak na konkrétním prostředí a příležitosti a také na samotném bubeníkovi.²⁰⁵

4. 9 Hudba

Hudba typická pro *khaleegi* obsahuje základní rytmus, který je slyšet na pozadí každé skladby. Ve folklórním provedení hraje živá hudba a skladby bývají delší než při hudbě, která je studiová. Tento rozdíl vyplývá především z možností, které živá a interpretovaná hudba mají. Při hudbě, která je pořizována, jako nahrávka musí být jasné, jak dlouhá skladba bude a hudebníci nemohou volně improvizovat, jak se to děje při živých vystoupeních. Živá hudba bývá méně plánovaná a hudebníci mohou skladbu přizpůsobit aktuální situaci. Pokud bude společnost nebo publikum v určité náladě mohou to reflektovat a určité části skladby prodloužit nebo naopak zkrátit. Stejně je to při vystoupeních tanečnice na živou nebo studiovou hudbu.

4.9.1 Vztah mezi tanečnicemi a hudebníky

Při *khaleegi* stejně jako při všech ostatních tanečních stylech záleží především na tom, jakým způsobem jsou tanečnice a tanečníci schopni interpretovat hudbu. Při vystoupeních nebo produkcích, kde hraje živá hudba, to platí dvojnásob. Hudebníci a tanečníci mohou být dopředu domluveni na tom, jaký druh hudby se bude hrát, ale tato dohoda závisí na dobrých mezilidských vztazích.²⁰⁶

V případě, že by se tanečnice dostala do konfliktu s hudebníky, což není vyloučeno, mohla by na to doplatit právě během vystoupení, kde má menší možnost než bubeník ovlivnit, jak dlouho bude hudba hrát. Bubeník toho přirozeně může zneužít a tanečnici celé vystoupení znepríjemnit například velmi rychlým rytmem, který hraje dlouhou dobu, čímž se tanečnice musí více namáhat. Pokud mají mezi sebou dobré vztahy, tak se to v tanci i hudbě také projeví zvýšenou interakcí.²⁰⁷

²⁰⁵ [Http://www.khaalida.com/glossary.htm](http://www.khaalida.com/glossary.htm) [online]. 2002 [cit. 2009-04-12]. Dostupný z WWW: <<http://www.khaalida.com/glossary.htm>>.

²⁰⁶ rozhovor s Shereen 20.10.2008

²⁰⁷ tamtéž

5 Zar

Zar je jedním z typů rituálního tance vyskytujícího se v oblastech Orientu. Jeho původním účelem je očistit nemocnou osobu od zlých duchů, které ji napadli.²⁰⁸ Z mnoha důvodů, které budou blíže objasněny v této kapitole, lze *zar* považovat za velmi kontroverzní tanec a kult, jež ve své rituální podobě není přístupný široké veřejnosti a obklopuje ho řada nejasných a protichůdných informací.

5.1 Interpretace *zaru*

Etymologický výklad *zaru* زار se odvozuje z perštiny nebo amharštiny, odkud se později dostal do arabštiny.²⁰⁹ Často rozšířený názor vysvětluje původ slova *zar* pozměněním arabského *Zahar*, které znamená - *navštívil, přišel* - na *Zahr*, používané obyvateli na severu Súdánu, což znamená: *stal se viditelným, znatelným*. Obě interpretace vystihují posednutí osoby vnější negativní silou (duchem, démonem), která napadá lidský organismus.²¹⁰

Zar nebo také *zaar* může být interpretován různými způsoby. Je to jednak pojmenování rituálního tance, jehož prostřednictvím jsou vymývány některé nemoci z těla. Také označuje choroby, které podle lidové interpretace způsobuje duch nebo démon. V širším kontextu znamená *zar* „kult“, respektive skupinu žen, která se při různých příležitostech schází, aby vyhnala duchy za svého těla prostřednictvím rituálního tance – *zaaru*.²¹¹

²⁰⁸ duch používají místní obyvatelé, jako označení nemoci, toto označení vychází z lidové tradice a některých náboženských rituálů

²⁰⁹ [Http://cs.wikipedia.org/wiki/Amharština](http://cs.wikipedia.org/wiki/Amharština) [online]. 2002 [cit. 2009-03-14]. Dostupný z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/>>.- semitský jazyk, kterým mluví obyvatelé severu Etiopie a v emigrant této oblasti v Izraeli a Švédsku

²¹⁰ BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²¹¹ tamtéž

5.2 Uvedení do problematiky *zaru*

Zar je očistný tanec, kterým se lidé zbavují vnitřních bolestí, přičemž se vztahuje jak k fyzickým tak psychickým chorobám. V různých oblastech arabských a afrických zemí existují odlišné typy transovních tanců. *Zar* je jedním z nich. V Maroku obyvatelé praktikují tanec *gnaua*. V Tunisku je transovní tanec nazýván *stambali*, v Alžírsku *gargabus* (*Gargabous* ang.)²¹²

Zar se vyskytuje v Etiopii mezi místními, kteří přijali křesťanství, v Čadu, kde se tanec nazývá *liban sheitan* [šejtan], v Keni jako *shaitani* [šajtani].²¹³ Podobné tance se objevují v Zambii, Severní Africe nebo Tanzanii, což jsou místa výskytu jiných forem tanců podobných *Zaru*, jejichž společným rysem je léčení nemocí a negativních příznaků způsobených silami, které napadají nitro člověka. Některé tyto tance sdílí stejný základ, jak dokazují jejich navzájem podobné názvy (Tanzanie *shetani*, Keňa *shaitani*), nicméně další důkazy o jejich příbuznosti jsou nepřímé.²¹⁴

5.3 Historie *zaru*

5.3.1 Mýty a fakta o původu *Zaru*

Původ *zaru* není v dostupných pramenech jednoznačně prokázán a autoři se v názorech místa a dobu vzniku rozcházejí, případně se vyhýbají uvedení jasného údaje. Buonaventura zmiňuje, že *zaar* je označení transovního tance v Egyptě.²¹⁵ Tigani Al-Mahi²¹⁶, který jako jeden z prvních studoval skupiny praktikující *zar* v Súdánu, také nejmenuje žádnou konkrétní oblast, a považuje tuto otázku za značně problematickou.²¹⁷ Boddy říká, že *zar*

²¹² BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London: Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

²¹³ podobnost se slovem *satan* není náhodná – tance vyjadřují posednutí negativní silou, která bývá takto nazývána

²¹⁴ BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²¹⁵ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London: Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

²¹⁶ zkoumal *zar* z pohledu psychiatrie, jeho díla jsou psána arabsky, jsou dalšími autory pouze citována nebo parafrázována. Primární zdroje jsou dostupné pouze v arabštině, proto je zde uveden jako sekundární zdroj

²¹⁷ [Http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html](http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html) [online]. 2003 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://aalsafi.tripod.com/>>.

není původem ze Súdánu, ale dostal se tam odjinud,²¹⁸ a pak je tu také kontroverzní názor, že *zar* vznikl v 18. století v Etiopii jako pohanský rituál, odkud se rozšířil do dalších států.²¹⁹

Myslím, že představa, že *zar* vznikl až v 18. století jako pohanský rituál v Etiopii je nepravděpodobná z několika důvodů. Existují přímé i nepřímé důkazy, že *zar* je jednou z nejstarších léčebných a terapeutických metod, která je například v Súdánu používána dodnes.²²⁰

Domnívám se, že posledně jmenovaný názor reflektuje spíš dobu, kdy byl *zar* prvně objeven západními badateli a informátory než, že by informoval o skutečné době vzniku. Na území Afriky existuje celá řada tanců blízkých *zaru*, které mají transovní potenciál, léčí některé choroby a jejich původ sahá hluboko do předislámského i předkřesťanského období.

Druhým důvodem pro datování vzniku *zaru* na počátek 19. století může být fakt, že v tu dobu probíhala turecko-egyptská okupace a *zar* byl jedním z východisek ze složité životní situace, ve které místní obyvatelé nacházeli. Je pravdou, že v této době se *zar* více rozšířil, ale to samo o sobě neznamena, že by tehdy vznikl.²²¹

Vymezení oblasti vzniku *zaru* do severovýchodní Afriky, konkrétně Etiopie, Súdánu a Egypta má svou logiku. Rituální tanec s transovním potenciálem je tradice sahající do předislámského období. Avšak specifické místo vzniku *zaru* není jednoznačně lokalizováno.²²²

Súdán, Etiopie a Egypt spolu navzájem sousedí a během jejich existence docházelo k obchodování, válečným konfliktům, migraci obyvatel a přirozeně i k různému přenášení

²¹⁸ BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²¹⁹ [Http://en.wikipedia.org/wiki/Zār](http://en.wikipedia.org/wiki/Zār) [online]. 2002 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>.

²²⁰ Súdán je jednou z nejchudších zemí světa, negramotnost zde dosahuje 80% a místní obyvatelé často nemají přístup k moderní medicíně a i to je jeden z důvodů, proč je Zar v této zemi rozšířen i dnes.

²²¹ BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²²² [Http://www.youtube.com/watch?v=2KJfIDrT70c](http://www.youtube.com/watch?v=2KJfIDrT70c) [online]. 2005 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://www.youtube.com/>>.

kulturních prvků. Lze se domnívat, že tanec i náboženské rituály mohly změnit místo svého výskytu, například během válečných konfliktů, kdy se obyvatelé stěhovali do klidných oblastí a přinesli s sebou i své zvyky. Vzhledem k faktu, že tyto státy spolu navzájem sousedí, a proto přenášení kulturních prvků v tomto prostoru považují za velmi reálné a přirozené. Avšak migrace obyvatel a minimum historických literárních pramenů stěží přesnější specifikaci místa původu *zaru*. Nicméně podobné formy transovních tanců (pod různými názvy) se vyskytují i v ostatních přilehlých státech, jak je popsáno v předchozí podkapitole a nelze vyloučit i jejich vliv na vznik tohoto typu tance.²²³

Argumentem proti teorii o původu *zaru* v 18. století jsou samotné dějiny států, kde je *zar* praktikován. Etiopie, Súdán i Egypt patří k nejstarším osídleným místům světa. V Etiopii se zřejmě vyvinul homo sapiens a vzhledem k této dlouhé historii se domnívám, že není žádné opodstatnění, aby pohanský rituál založený zejména na animistickém vnímání světa, které je pro některé kultury nejstarších civilizací typické, vzniklo právě tady až o mnoho století později.²²⁴

Tanec *zar* je součástí rituálu, v jehož tradičním pojetí je běžné a nezbytné zabít zvíře a jeho krev použít jako součást obětin přírodním silám nebo božstvům. A právě obětování zvířat nepřímo dokazuje mnohem starší kořeny *zaru*, protože u přírodních národů předislámského a předkřesťanského období patřilo rituální obětování zvířat k běžné součásti náboženské praxe.^{225 226}

Mnohem pravděpodobnější, myslím, je, že původní interpretační příležitostí byl tanec jako součást náboženského rituálu, což ukazuje na spojení s přírodními národy a nejstaršími

²²³ tamtéž

²²⁴ [Http://en.wikipedia.org/wiki/Etiopia](http://en.wikipedia.org/wiki/Etiopia) [online]. 2001 [cit. 2009-03-14]. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>.

²²⁵ [Http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html](http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html) [online]. 2003 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://aalsafi.tripod.com/>>.

²²⁶ Nejrozšířenější náboženství nacházející se v Etiopii nevysvětlují, proč by *zar* měl vzniknout v 19. století. Roku 333 se křesťanství stalo národním náboženstvím Etiopie a dodnes je více než 60% obyvatel křesťanského vyznání. Muslimové tvoří menšinu čítající okolo 30%. Animisté zahrnují necelých 6% obyvatel. V minulosti žila v Etiopii také významná židovská komunita čítající kolem 200 000 členů až do konce 19. století. Domnívám se, že v těchto podmínkách již animismus musel mít své následovníky, kteří svou tradici předávali dalším generacím a tímto způsobem *zar* přetrval až do dnešní doby. Navíc během některých forem *zaru* bylo běžné pít alkohol, což je přímým rozporu s islámským učením. Více viz [Http://en.wikipedia.org/wiki/Etiopia](http://en.wikipedia.org/wiki/Etiopia) [online]. 2001 [cit. 2009-03-14]. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/>>.

kulturami. Různé formy tanců, jejichž účelem je očista a nějaký druh náboženského rituálu se objevují nezávisle na sobě v různých částech Afriky a blízkého okolí. Jejich samotný průběh se může lišit dle regionů svou intenzitou, formou nebo odchylkami od struktury rituálu.²²⁷

5.3.2 Vývoj *zaru*

Dějiny *zaru* lze do určité míry rekonstruovat, avšak některá fakta nelze prokazatelně dokázat, jelikož tradice tohoto tance se předává ústně a pořizovat písemné záznamy není běžné ani dnes. *Zar* vznikl nejpravděpodobněji v oblasti Súdánu, Etiopie a Egypta a vzhledem k tomu, že se jedná o rozsáhlou oblast, jeho podoba se liší podle regionů, kde je *zar* praktikován. *Zar* úzce souvisí s animismem a dalšími formami přírodních náboženství.²²⁸ Po dobu své existence se rozšiřovaly interpretační příležitosti tanečnic. Jejich prostřednictvím lze mapovat historický vývoj *zaru* a některé důležité mezníky.

Není prakticky možné najít skutečné datum vzniku folklórních nebo rituálních tanců, protože neexistují psané záznamy, které by se v minulosti zabývaly tancem „obyčejných lidí“. Tanec „obyčejných lidí“ nikdy v minulosti nebyl považován za dostatečně zajímavý nebo důležitý, aby o něm byly shromažďovány informace. Všechny místní folklórní tance jsou starší než islám a křesťanství. Obě tyto náboženství se snažila vymýtit tanec, hudbu a zábavu jako takovou ze života lidí. Folklórní i rituální tance se často dochovaly navzdory snahám islámu o jejich potlačení a i přesto, že někdy stojí tyto tance mimo oficiálně akceptovatelné normy.²²⁹

Počátky *zaru* můžeme datovat k dobám vzniku animismu a podobných dalších forem přírodních náboženství. Ve svém tradičním provedení má *zar* s animismem mnoho společného i dnes. *Zar*, jak již bylo řečeno, je rituální tanec, během kterého je osoba, která se domnívá, že ji posedl zlý duch očištěna a zbavena svého problému. Duchové, démoni nebo obecně zlé síly napadající člověka jsou v *zaru* v Súdánu nazýváni *zayran*. Nemocná

²²⁷ tamtéž

²²⁸ BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²²⁹ Převzato z emailové korespondence s Moroccem z 29.3.2009

MOROCCO, DINICU, Carolina. RE: Question [elektronická pošta]. Message to: Tereza Hriníková. 29.3.2009 [cit. 2009-03-04]. Osobní komunikace.

osoba je vždy žena. Muži se *zaru* téměř nikdy neúčastní ani jako diváci nebo účastníci. Tradičně jim bývá zapovězeno i z dálky přihlížet celému rituálu a proto se rituály odehrávají na odlehlých místech (v egyptském provedení) nebo v místnosti (v súdánské verzi).²³⁰

Zar byl ovlivněn křesťanstvím, které se ve 4 století stalo hlavním náboženstvím Etiopie a jako takové nepodporovalo animistické kultury. Přesto se v Etiopii v menší míře *zar* dochoval dodnes. Nicméně jeho centrum se zhruba v této době přesunulo do Súdánu a Egypta, kde se rozšířil především na hranici těchto zemí.²³¹

Později se *zar* stal určitým způsobem ilegální dle některých islámských interpretací. Nicméně, Korán uznává duchy a síly, které mohou napadat člověka, nazývá je *jinn*.²³² V některých skupinách, praktikujících *zar* v jeho rituální podobě, jsou duchové také nazýváni *jinn*. Je otázkou, jestli se tak nestalo právě vlivem Islámu, jehož následovníci by mohli chtít vymýtit pohanské praktiky na území pod svou vládou nebo vlivem. Nicméně díky tomu, že lidé praktikující *zar* byli schopni se přizpůsobit novému náboženství, zůstala tato tradice zachována a nebyla zničena. Pro většinu folklórních a rituálních tanců platí, že existují navzdory islámu a nikoli díky islámu.²³³

Radikální islámské skupiny považují *zar* a podobné tance za ilegální a nepřipustné pro muslimy. Jedná se především o některé oblasti pod správou těchto radikálních hnutí, která cíleně likvidují vše, co neodpovídá jejich interpretaci víry a vhodného chování jedince.²³⁴

²³⁰ [Http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html](http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html) [online]. 2003 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://aalsafi.tripod.com/>>.

taktéž BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile : Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books, 1994. 207 s. ISBN 0-86356-073-3

²³¹ BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²³² LAWRENCE, Bruce, *The Qur'an: A Biography*. London: Atlantic Books 2006. s. 231 ISBN 1-84354-398-2, s.184-185, s.203

²³³ převzato z emailové korespondence s Moroccem z 29.3.2009

MOROCCO, DINICU, Carolina. RE: Question [elektronická pošta]. Message to: Tereza Hriníková. 29.3.2009 [cit. 2009-03-04]. Osobní komunikace.

²³⁴ KARAYANNI, Stavros. *Dancing Fear and Desire : Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Canada : Wilfred Laurier University Press , 2004. 244 s. ISBN 0-88920-454-3.

V některých oblastech, především na jihu Egypta, *zar* zlidověl do folklorní podoby. V této formě již nemá za cíl vymýtání duchů a ani se nedrží pohanské rituální podoby, při které se obětuje zvíře. Folklorní forma má jiný účel než tradiční rituální provedení, což je blíže vysvětleno v podkapitole zaměřující se na různá provedení *zaru*.²³⁵

Ve 20. století se i *zar* stal součástí interpretačních příležitostí kabaretních tanečnic, ovšem ve velmi zmodernizované podobě. Monotónnost, která umožňuje v rituální a folklorní interpretaci navodit stav transu je v kabaretu nepřijatelná. Navíc, dosáhnout skutečného transu je časově náročné a kabaret je založen na myšlence pobavit diváky v relativně krátkém čase, a proto častěji využívá některých tanečních prvků *zaru* – především pohybu vlasů.

5.3.3 *Zar* v Súdánu a Egyptě

Zaar je tanec, při kterém hraje největší roli sama tanečnice a její vlastní prožitek. Ostatní přítomní jsou aktivně nápomocni při celém rituálu. Hlavním záměrem při tradičním provedení *zaru* je vyhnat prostřednictvím tance a zvláštního rituálu s ním spojeným démony či zlé duchy z těla nakažené osoby.²³⁶ Během rituálu se žena zbavuje všeho negativního ve svém těle, především však psychických problémů.

Taneční provedení se liší podle regionu a také podle toho, který duch či démon bude vyháněn. Různost provedení vychází také ze společenských, ekonomických a kulturních rozdílů v oblastech, kde je *zar* praktikován. Podle těchto kritérií můžeme vymezit dvě velké oblasti. Jednou z nich je Egypt a druhou Sever Súdánu. Súdán je země, která se potýká s následky občanských válek, které zde probíhaly mezi lety 1955-1972 a 1983-2005. Gramotnost dospělých je nižší než v Egyptě stejně jako dostupnost lékařské péče.²³⁷ Kombinace těchto vlivů způsobila, že obyvatelé Súdánu byli nuceni více spoléhat na jiné způsoby léčení, než na jaké jsme zvyklí. *Zar* má pro ně hluboký význam a je jedním ze způsobů, jakým se léčí z nemoci.

²³⁵ [Http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html](http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html) [online]. 2003 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://aalsafi.tripod.com/>>.

²³⁶ rozhovor s Eglal 26.10.2008

²³⁷ [Http://hdrstats.undp.org/en/indicators/20.html](http://hdrstats.undp.org/en/indicators/20.html) [online]. 2007 [cit. 2009-04-03]. Dostupný z WWW: <<http://hdrstats.undp.org/>>.

Oproti tomu v Egyptě má větší množství obyvatel přístup k lékařské péči, a proto je *zar* méně rozšířen a méně populární než v Súdánu.

5.3.4 *Zar* v Súdánu

5.3.4.1 Typy *zaru* v Súdánu

Zar se v Súdánu vyskytuje ve dvou různých formách *zar bori* a *zar tumbura*. Jejich původ je značně diskutabilní a funkce se liší v závislosti na území a tamním obyvatelstvu. *Zar bori* a *zar tumbura* jsou dvě varianty stejného kultu, přičemž *zar tumbura* je starší než *zar bori*. Obě dvě formy jsou rituálem k usmíření duchů, kteří posedli určitou osobu. Rituál usmíření je ceremoniál, k němuž patří velká hostina, rytmická hudba, dary a obětiny pro duchy.²³⁸

Zar tumbura, starší z obou forem, je svým provedením hrubější. Laická i odborná veřejnost tyto dva směry mísí dohromady a připisuje jim společný základ. Nicméně rozdíly mezi nimi způsobují, že je nelze považovat za navzájem příbuzné. *Tumbura zar* je strukturovaný, přísně organizovaný a pacient se těmto pravidlům přizpůsobuje, zatímco při *bori zar* pacient sám rozhoduje o místě, délce a času ceremonie. Tradičním časem pro *tumburi zar* je doba mezi čtvrtčním večerem a pátkem za úplňku a tento čas nemůže být přizpůsoben potřebám pacienta. Může se tedy stát, že nemocný bude na rituál čekat několik týdnů, aby bylo vyhověno podmínce úplňku.²³⁹

Společným znakem je pití alkoholu během rituálu, což je v přímém rozporu s islámem. To, že obě súdánské formy *zaru* jsou starší, než islám dokládá i způsob, jakým jsou obětována zvířata. Před samotným proříznutím hrdla zvířete, jež má být obětováno, není vysloveno jméno boha, zatímco v islámské tradici se odříkává *bismillah*, *Allahu akbar* třikrát než je zvíře podříznuto. Zvířecí krev byla nasbírána do nádoby, a buď jí byly účastníci rituálu potřeni, nebo se take pila.²⁴⁰

²³⁸ [Http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html](http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html) [online]. 2003 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://aalsafi.tripod.com/>>.

²³⁹ [Http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html](http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html) [online]. 2003 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://aalsafi.tripod.com/>>.

²⁴⁰ tamtéž

V *bori zaru* se k diagnostikování identity a typu ducha, aby bylo možné použít adekvátní způsob očisty a usmíření, používá věštění z mincí. V *tumbura zaru* se věštba odehrává ve spánku, kdy *shaikh* (osoba zodpovědná za průběh rituálu, která je zároveň hlavní kněžkou) použije pacientovo oblečení a prostřednictvím svých schopností určí typ démona. *Tumbura zar* předpokládá plné uzdravení a součástí rituálu je také oslava znovunabytí zdraví, zatímco *bori zar* ducha usmiřuje, ale předpokládá, že duch zůstane navždy v těle nemocného po zbytek života.²⁴¹

Žena, u které byly rozeznány příznaky posednutí, je považována za posednutou zlým duchem po zbytek života. Toto přesvědčení se úzce odvíjí od plodnosti a případných problémů s ní spojených. I to je důvod, proč je *zar* určen především a v některých oblastech výhradně ženám. Jsou to místa, kde jsou lidé přesvědčeni, že *zar* jim pomůže řešit problémy neplodnosti nebo posednutí (psychické poruchy).²⁴²

Bori a tumbura zar jsou většinou určeny ženám. Muži mohou být v *tumbura zaru* hudebníky. *Bori zaru* se smí zúčastnit muži „zženštilí“ či výrazní homosexuálové, ale není to časté. Kult *zaru* je většinou uzavřená ženská komunita, kam se muži dostanou jen výjimečně. V případě, že se účastní rituálu, mají určitou vedlejší roli, nejsou postiženi duchy a nezastávají roli nemocného v rituálu *zaru*.²⁴³

Oba typy *zaru* obsahují rysy vypůjčené z islámu, přičemž neexistuje dostatek důkazů, které by vedly k vystopování jejich původu. Předpokládá se, že *zar* a další – například Súfijci mohli tyto prvky přijmout až po rozšíření islámu, aby se tak vyhnuly konfliktu s novým náboženstvím.²⁴⁴

²⁴¹ tamtéž

²⁴² BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²⁴³ [Http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html](http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html) [online]. 2003 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://aalsafi.tripod.com/>>.

²⁴⁴ tamtéž

5.3.4.2 Průběh rituálu v Súdánu

Rituál *zaru* trvá několik dní a účastní se ho ženy ze širokého okolí. Může probíhat jak venku na klidném, odlehlém místě, tak v domě, pokud to prostory umožňují. Ceremoniál *zaru* je pořádán pro několik posednutých žen najednou, které se hromadně účastní rituálu, při kterém jsou uzdravovány.

Ženy, které se účastní *zaru* mohou zastávat různé role. Buď jsou takzvanými patronkami a doprovodem, nebo přívrženkyněmi, důvěrnicemi či terapeutkami (kněžkami – *shaykha*). Patronkami se stávají ženy, u kterých se *zar* projevil již v mládí a které od té doby zůstaly s praxí *zaru* spojeny. Další skupinou jsou ženy, které postihl duch a pro něž je *zar* pořádán pravidelně, protože se předpokládá, že jsou jím doživotně postiženy. Poslední skupinou je obecnost. To se skládá nejvíc ze členů rodiny nebo vesnice a funguje jako forma podpory během rituálu.²⁴⁵

Na počátku celého ceremoniálu *shaykha* – léčitelka určí kterým duchem, jsou jednotlivé ženy posednuty. K tomu účelu buď věští vybraným způsobem divinace, nebo komunikuje přímo s duchem skrze ženu, uvnitř které sídlí. Pokud *shaykha* komunikuje s postiženou osobou, nemluví na ni, ale přímo na ducha, který je uvnitř. Když je duch rozpoznán, rituál pokračuje a nejdůležitější částí je stav změněného vědomí (transu). Právě v tomto stavu jsou duchové vymítáni a ženy uzdravovány. Ve stavu změněného vědomí je osoba zcela uvolněná a podle tradice je to stav, kdy jedině může být duch vyhnán. Aby bylo dosaženo transu, je nezbytná vhodná hudba.²⁴⁶

Rituálu se účastní bubeníci, jež určují rytmus a rychlost tance. Důležitá je schopnost empatie a přizpůsobení se tanečnici, případně tanečnickovi. Rytmus může být dopředu určen bubeníkem, ale také jsou používány rytmy, které bubeník vytvoří přímo pro konkrétní osobu. Věří se, že každý člověk reaguje jinak na rytmus a že má vlastní vnitřní rytmus,

²⁴⁵ [Http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html](http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html) [online]. 2003 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://aalsafi.tripod.com/>>.

²⁴⁶ BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

který musí zkušený bubeník umět najít. Srdeční tep se pak často přizpůsobí udávanému tempu a rytmu bubnování.²⁴⁷

Hudba je stimulace, která je nezbytná k tomu, aby bylo dosaženo transu. Navíc trans je stav, kdy jedině může být postižená osoba zbavena příznaků nebo zcela vyléčena. Ceremoniál trvá dlouho a tak může stav transu urychlit i fyzické a psychické vyčerpání spojené s rituálem a jeho přípravou.²⁴⁸

Hudba je monotónní, stále se opakující, má svou strukturu. Úvod, hlavní část i konec se řídí pravidly, a hlavní zásadou je neustálé opakování rytmu. Přestože existuje více než jedna skladba, jsou si všechny skladby navzájem podobné, založené na pěti tónové stupnici. Hudba může být doplněna zpěvem krátkých nápěvků, které se také opakují (angl.*chant*). Nejdůležitějším hudebním nástrojem je buben, protože nejlépe imituje tlukot srdce a díky tomu se tančící osoba může dostat do stavu změněného vědomí. Tempo je obvykle velmi rychlé, střídající se akcenty i hlasitost, hudebníci během rituálu improvizují podle potřeb. Hraje se do té doby, než tanečnice upadnou do transu. Pak hudba přestane, nebo se ztiší a tempo výrazně zpomalí.²⁴⁹

V Súdánu existují profesionální skupiny, které jsou více či méně organizované – podle toho, jestli se hlásí k *bori* nebo *tumburi zaru* a nechávají si za své služby platit. Jejich úspěšnost vychází i z faktu, že lékařská péče je často méně dostupná než profesionální kulty *zaru*.²⁵⁰

5.3.5 Aalima a shaikh

Oba tyto výrazy označují osobu, jejímž úkolem je příprava a vedení *zaru* v jeho rituální podobě. *Aalima* je termín používaný v Egyptě a *shaikh* (muž – léčitel) nebo *shaykha* (žena-léčitelka) v Súdánu. V Súdánu se také používá obrat *fath-al-'ilba*, který

²⁴⁷ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile : Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books, 1994. S.207 ISBN 0-86356-073-3

²⁴⁸ tamtéž

²⁴⁹ [Http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html](http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html) [online]. 2003 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://aalsafi.tripod.com/>>.

²⁵⁰ tamtéž

vyjadřuje způsob věštění, který slouží k určení typu ducha, jež napadl nemocnou osobu. *Aalima a shaikh* vyjadřují totéž, ale vizuálně mezi nimi není žádná jazyková příbuznost. *Fath* znamená otevřít – přenesený význam značí získávání na pohled skrytých informací prostřednictvím věštby. *Al-'ilba* znamená ženu, která umí věštit a tedy *fath-al-'ilba* je v podstatě použití jejích schopností k získání informací, které potřebuje pro rituál *zaru*.²⁵¹ Nicméně pokud se vedle sebe postaví *aalima a al-'ilba* je zde vidět určitá podobnost. Navíc významově jsou téměř totožné, liší se především regionem, kde se obě, respektive všechny tři označení používají.

5.3.6 Zar v Egyptě

Zatímco v Súdánu je *zar* téměř výlučně ženský tance, v Egyptě se ho častěji účastní muži. Nicméně ani tady není zvykem, aby *zar* tančili, spíše počet výjimek samotné účasti je o něco větší než v Súdánu.²⁵²

Rituálu očisty se účastní, *aalima*, což je vedoucí (kněžka) ceremonie, osoba, kvůli které se rituál pořádá, hudebníci – bubeníci, pomocné tanečnice²⁵³. Každý z nich má svou nezastupitelnou funkci. Role *aalimy* je nezastupitelná. Podílí se aktivně na všech částech ceremonie. Vybere vhodné přírodní duchy, přírodní element, místo. Spolu s hudebníky musí navzájem spolupracovat.²⁵⁴

Hudebníci mají za úkol přivést ji i postiženou osobu do transu. K tomu je nezbytné umět vystihnout určování tempa v hudbě, aby byli co nejefektivnější. Hudba se musí stupňovat a přizpůsobit se aktuálním potřebám tanečnic. Nesprávné načasování může znehodnotit veškeré snažení. Bubnování stimuluje a vede celý proces, jenž může trvat několik hodin i dní. Před samotným uvedením do transu hledají hudebníci rytmus vlastní

²⁵¹ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London: Saqi Books, 1994. 207 s. ISBN 0-86356-073-3

taktéž BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²⁵² BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London: Saqi Books, 1994. 207 s. ISBN 0-86356-073-3

taktéž BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²⁵³ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London: Saqi Books, 1994. 207 s. ISBN 0-86356-073-3

²⁵⁴ tamtéž

předmětu rituálu i osobě. Věří, že každý člověk má vlastní rytmus, instinktivně souhlasící a reagující.²⁵⁵

Připravit se musí všichni účastníci., což může zahrnovat půst alkoholu, sexu, určitého druhu potravin či příliš profánních aktivit. Než začne rituál, musí být připraveno rituální místo. To bývá zpravidla uklizeno od viditelného nepořádku. Odpadky, ležící větve, kameny, vše, o co by se tanečníci mohli zranit. Podle potřeby se připraví oltář a obětiny. Zvířata zůstávají živá až do okamžiku obětování.²⁵⁶

Ženy účastnící se rituálu přihlíží a mají být podporou nemocné osoby. Tyto ženy jsou členkami kmene nebo společenství, komunity, ze které nemocná osoba pochází. Jejich role závisí na samotném průběhu rituálu. Jednak mohou přidržovat oděv, čímž se energeticky napojí na tanečníci a dodají potřebnou sílu k dosažení transu. Také jsou potřebné k povzbuzení a celkové psychické podpoře. Přestože do transu se dostává pouze *aalima* a postižená osoba, tak ostatní dávají svou přítomností najevo podporu, a to má samo o sobě terapeutické účinky, které jsou podstatou celého ceremoniálu.²⁵⁷

Důležitou součástí rituálu jsou rozhodnutí a činnosti předcházející vlastní ceremonii. Osoba vyhledá pomoc místní *aalimy*, jež zodpovídá za úspěch celé operace. Také na ní závisí všechna podstatná rozhodnutí. V závislosti na osobě a jejímu problému se vybere vhodné místo v okolí – nejčastěji na volném prostranství, kde bude jistota, že rituál nebude rušen jinou osobou.

Dále se musí zvolit přírodní element a duch, jemuž bude rituál zasvěcen, a který bude nápomocen při očištění. Výběr elementu ovlivňuje barvy oděvu a vykuřovadlo použité pro usmíření přírodních duchů a jejich vyvolání. Tradičně je v těchto oblastech (Blízký

²⁵⁵ tamtéž

²⁵⁶ tamtéž

²⁵⁷ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile : Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books, 1994. 207 s. ISBN 0-86356-073-3

východ, Severní Afrika) přiřazována černá barva elementu země, bílá vzduchu, červená ohni a modrá vodě.²⁵⁸

K rituálu jsou potřeba další pomůcky konkrétně vykuřovadlo (uhlík s vhodnými bylinami či kořením) a oltář pro obětiny. Obětiny se používají jako poděkování přírodním silám za jejich pomoc a také v úvodu rituálu k jejich usmíření. Za obětiny může být použito cokoli z potravin – oříšky, mléko, med, ovoce, sýr nebo i květiny. Při zvláštních příležitostech používají přírodní kultury zvířata jako je králík, drobné ptactvo – holubice, beran, husy, houseři apod.²⁵⁹

5.3.6.1 Rituál – očista

Všichni se shromáždí na vymezeném místě, hudebníci začnou hrát. *Aalima* a postižený člověk jsou nejpravděpodobněji uvnitř kruhu. Okolo nich stojí ostatní – rodina, přátelé, členové komunity, kteří se později zapojí do tance. *Aalima* začne tančit do hudby až do stavu transu. Když toho dosáhne, vyvolá přírodní duchy, požádá je o pomoc v celé operaci. Může se stát, že duchové budou skrze ni promlouvat. *Aalima* se stane prostředníkem mezi přírodními duchy a nemocnou osobou. V této fázi je možné obětovat něco z přinesených obětí jako výraz poděkování.²⁶⁰

Postupně se k tanci přidá osoba, jež má být očištěna. Je obklopena svými blízkými, přáteli. Nechá se vést hudbou. Ostatní přítomní mohou zpívat do hudby a v postupném vyvrcholení ceremonie se přidat k tanci, čímž pomáhají dodat energii a uvolnit negativní síly. Nelze předvídat, kolik času je potřeba na jednotlivou část. To je závislé na *aalimě* a problému, kterého má být člověk zbaven.²⁶¹

Ve vhodný čas nastává trans i u nemocné osoby, která je ve změněném stavu vědomí očištěna od všeho zlého, zlé negativní síly jsou vyhnány. Nejlepší doba pro obětování je v okamžiku, kdy osoba přejde do transu. Pokud jsou obětována zvířata, jejich krev se nalije do misky a *aalima* potře obličej sobě i přítomným jako součást magického

²⁵⁸ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile : Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books, 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

²⁵⁹ tamtéž

²⁶⁰ tamtéž

²⁶¹ tamtéž

procesu. Hudebníci nechají trans odeznít a přivedou zúčastněné zpět do vědomí. Celá očista je ukončena. I v této fázi je vhodné něco obětovat – květiny, oříšky atd. a uzavřít rituální práci.²⁶²

5.4 Muži, ženy a zar

Jak již bylo řečeno, *zar* je rituál, při kterém je navozen stav transu, aby byli účastníci zbaveni svých vnitřních problémů či démonů. Muži se tohoto rituálu zúčastnit buď nesmí, nebo zastávají vyhrazenou roli. Tou může být úloha *shaykh*, což je mužská verze pro *shaykha* (léčitelku, kněžku celého ceremoniálu) nebo součást hudebního doprovodu. Nepředpokládá se, že by muž byl posedlý duchem a proto se muž jako „nemocný“ *zaru* ani účastnit nemůže.²⁶³

Démoni nebo duchové napadají především ženy v produktivním věku. Důležitým mezníkem, který má podle místních obyvatel vliv na projevy posednutí je vstup ženy do manželství. Zřídka se projeví napadení u velmi mladé nebo neprovdané ženy, a pokud ano, má to svá specifika. Svobodné ženy nechtějí přiznat příznaky napadení *zarem*, protože projevy *zaru* jsou podle nich v přímé souvislosti se ztrátou panenství, které je důležitou podmínkou vstupu do manželství.²⁶⁴

Ve chvíli, kdy se u mladé ženy i muže (považované za duševně zdravé) projeví příznaky posednutí démonem ještě před sňatkem, bývá jejich stav diagnostikován jako „nemoc lásky“. Přičemž slovo láska má přenesený význam a je spíše politicky korektním způsobem, jak sdělit, že dané osobě chybí uspokojení jejích sexuálních potřeb. Rodina tuto situaci řeší tím, že co nejrychleji provdává, případně ožení. Dívky – panny se rituálu *zaru* neúčastní ani nemohou být léčeny jeho prostřednictvím, protože *zar* je podle místních obyvatel účinný jen u žen, které jsou již považovány za aktivně plodné. Novickami *zaru* se

²⁶² tamtéž

²⁶³ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London: Saqi Books. 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3.

tamtéž BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²⁶⁴ tamtéž

dívky stávají nejčastěji po svatbě a dá se říci, že do manželství vstupují s tím, že je pravděpodobné, že se u nich posednutí projeví.²⁶⁵

Boddy i Constantidis se shodují v tom, že muži respektují kult *zaru* jako součást životního cyklu ženy, na který si neosobují žádné právo na kontrolu.²⁶⁶

Manželství je pro ženu stav, kdy se projevují známky napadení duchem především v produktivním věku. Skupiny praktikující *zar* – laici, profesionálové používají různé stupnice pro definování ducha a způsob léčení. Jednotlivé škály se shodují v klasifikaci tří základních typů duchů, ale jinak se liší. Některé skupiny považují osobu za doživotně postiženou při prvních příznacích nemoci, jiné připouští možnost úplného vyléčení.²⁶⁷

5.5 Medicína a *zar*

5.5.1 Duchové *zaru* z pohledu místních obyvatel

Místní obyvatelé rozlišují tři základní typy démonů. Arabština používá označení *jinn* jako název pro duchy, který je navíc v souladu s Koránem. *Jinn* jsou přírodní bytosti, které se nachází ve stejném fyzickém světě jako člověk, ale nejsou za běžných podmínek vidět. Každý z typů *jinnu* může posednout člověka, ale s různými následky. *Jinny* se dělí podle barev na bílý, červený a černý.²⁶⁸

Bílý je nezhoubný, muslimský a bývá považován za vcelku neškodný, rychle a bezbolestně léčitelný. Černý *jinn* je škodlivý, nezkrotný, pohanský a způsobuje závažná onemocnění, která mohou být smrtelná. Léčení černého *jinnu* v sobě zahrnuje složité magicko-náboženské obřady, které kladou vysoké nároky na *shaykha* či *shaykhu* (*aalimu*). Červený *jinn* jsou určitým rozhraním mezi černými a bílými *jinny*. Způsobuje nemoci, které nejsou smrtelné, a jejich závažnost kolísá. Nejsou považovány ani za dobré ani za zlé, jsou na pomezí a záleží na přístupu pacienta, jak je bude vnímat. Jejich barva značí jednak

²⁶⁵ tamtéž

²⁶⁶ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London: Saqi Books, 1994 207 s. ISBN 0-86356-073-3.

tamtéž CONSTANTIDIS, Pamela M. Women Heal Women: Spirit Possession and Sexual Segregation in a Muslim Society. *Social Science & Medicine*; 1985; 21(6): 68: 685-692.

²⁶⁷ tamtéž

²⁶⁸ tamtéž

rozpolcenost a krev. Krev je důležitá složka rituálů *zaru*, protože nemocní jsou nazýváni. Ti, co mají krev a součástí ceremoniálu je i pomazat nemocné krví obětí a tím se vytváří pokrevní pouto mezi ženami a také je to součástí vyhánění duchů.²⁶⁹

5.5.2 Duchové *zaru* z pohledu moderní medicíny

Původní interpretační příležitostí *zaru* je léčení nemocí. Místní obyvatelé používají označení duch, démon a každá oblast má svou vlastní specifikaci vycházející z náboženství a lidových tradic. Moderní medicína definuje rozdíly v *jinnu* svou vlastní terminologií založenou především na terénních výzkumech. Tigani Al-Mahi (1911-1970)²⁷⁰ se věnoval etno-psychiatrii a jako první se zabýval vědeckým zkoumáním *zaru* z pohledu moderní medicíny. Byl prvním, kdo se ve 30. letech zabýval studiem *bori zaru* z pohledu psychiatrie. Jeho práce *The Zar Archetypes (Mashaiykh Al-Zar) in the Sudan* pojednává o terapeutických účincích *zaru* a zkoumá možnosti léčení psychických poruch prostřednictvím *zaru*. Tigani Al-Mahi souhrnně označil nemocné za hysteriky, nicméně v širším kontextu se jednalo o pacienty trpícími psycho-sociálními a fyzicko-psychickými chorobami stejně jako různými formami sociálního stresu a četných psychických nemocí. Tyto nemoci mohou mít řadu příčin, které ale velmi často mají přímou souvislost s plodností, problémy s ní spojené a s manželstvím.²⁷¹

Tigani věřil, že *zar* může psychiatrům v Súdánu, a pravděpodobně i jinde na světě, poskytnout cenné nástroje k diagnóze a léčení různých psychických poruch prostřednictvím analýzy archetypů *zaru*. Různé typy osobnosti, jejich nálady, temperament a predispozice jsou demonstrovány právě v archetypech *zaru* a tedy různých typech duchů. Jeho záměrem bylo prokázat, že v některých případech by mohla metoda léčení pomocí archetypů *zaru* být účinnější než terapie prostřednictvím analýzy snů.²⁷²

²⁶⁹ BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²⁷⁰ [Http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html](http://aalsafi.tripod.com/tm/management/possession.html) [online]. 2003 [cit. 2009-03-08]. Dostupný z WWW: <<http://aalsafi.tripod.com/>>.

²⁷¹ tamtéž

²⁷² tamtéž

Profesor Sheikh Idris Abd Al-Rahim studoval v letech 1973-1983 skupinu žen středního věku (40-55 let), z nichž 35% praktikovalo *zar*. Jeho průzkum ukázal, že z těchto 35% většina žen žije na venkově, mají nižší vzdělání a většinou nebyli ekonomicky aktivní. Tato fakta jen vyzdvihla situaci v Súdánu, který se potýká s vysokou negramotností, množstvím žen, které nemají možnost pracovat a vzdělanostní a kulturní roviny jsou velmi nízké. Výzkum také prokázal, že pacientky postižené hysterií, fobiemi a žaludečním neurózou nejvýrazněji reagovaly na *zar*, zatímco pacientky trpící úzkostí, epilepsií, schizofrenií, afektivními poruchami a stihomamem reagovaly velmi málo.²⁷³

Lidé praktikující *zar* umí mezi těmito nemocemi rozlišit a určit vhodnou diagnózu. Terénní výzkumy Pamely Constantidis ukázaly, že více než polovina dotazovaných žen praktikující *zar* považovala posednutí duchy za důsledek problémů v manželství, plodnosti, narození dítěte nebo smrt příbuzného.²⁷⁴

5.5.3 Vliv islámu a mužů na projevy *zaru*

Ženy v muslimské společnosti jsou celý svůj život pod kontrolou mužů (otců, manželů, bratrů) a *zar* jim poskytuje určitou míru svobody. Nicméně tady je nutno zmínit, že velmi často je tento názor přeceňován. Historie *zaru* je mnohem delší než existence islámu a vidět *zar* pouze jako reakci na chování mužů a omezení z něj vyplývající by tento fakt určitým způsobem opomíjelo.²⁷⁵

Ženy tančily a účastnily se rituálů *zar* mnohem dříve, než cokoli ze současných názorů o islámu vůbec existovalo. Boddy ve své práci sděluje, že tento přístup by znamenal, že jedním ze základních důvodů pro *zar* by byly represe způsobené dominantně-mužskou společností typickou pro muslimy. Nicméně *zar* je praktikován i v Etiopii tamní

²⁷³ RAHIM, S.I.A. Zar among middle-aged female psychiatric patients in the Sudan LEWIS. I.A.; Ahmad Al-Safi; Sayyid Hurreiz, editors. *Women's Medicine; The Zar-Bori Cult in Africa and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press; 1991: 137-146.

taktéž RAHIM, S.I.A. Clinical Analogues of Zar in Sudan. In: The International Symposium on the Spiritual Dimension of Traditional African Medicine; January 1988: Traditional Medicine Research Institute, Institute of African and Asian Studies, Khartoum and International African Institute, London

²⁷⁴ CONSTANTIDIS, Pamela M. Women Heal Women: Spirit Possession and Sexual Segregation in a Muslim Society. *Social Science & Medicine*; 1985; 21(6): 68: 685-692.

²⁷⁵ BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile : Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books, 1994. 207 s. ISBN 0-86356-073-3

křesťanskou společností, takže argument, že ženy *zare*m reagují hlavně na omezení vyplývající z jejich podřízenosti dané islámem nelze použít.²⁷⁶

*„Přestože muži mají formální kontrolu nad ženskou sexualitou a plodností – domlouvání sňatků dcer, plození vlastních dětí, zapuzení ženy vedoucí k rozvodu, je to žena, kdo má obřadní kontrolu nad sebou samými, svými dcerami a příbuznými. Muži zcela respektují rituály svých manželek a dcer v jejich životním cyklu. Právě v tom leží nevyslovená síla žen a tam, si dovolím tvrdit, leží skutečný vliv kultu zaru.“*²⁷⁷

Podle hypotézy profesora Lewise *zar* vytváří prostor pro sdílení psychických deprivací a poskytuje tak bezpečný prostor pro deprivované osoby – ženy. Prostřednictvím *zaru* mohou ženy sdílet své problémy, ventilovat přebytečný stres, projevit protest vůči způsobu života, který je omezuje a vyjádřit své emoce, které v běžném životě nemají žádné místo.²⁷⁸

5.6 Technika tance

Zar se liší svým provedením v závislosti na interpretační příležitosti tanečnic. V podstatě jediné, co je pro tanec určující je uvolnění hlavy, které vyvolává výrazný pohyb vlasů. Při *zaru* bývá obvyklé, že tanečnice (pacientka) se uvolní do té míry, že klečí, a tomto polo sedu volně hýbe hlavou do stran nebo točí hlavou. Ať už se jedná o kabaretní, rituální nebo folklórní provedení, je pro *zar* nejtypičtější právě klečící tanečnice, která točí hlavou, případně celým trupem, přičemž celý pohyb by měl být co možná nejuvolněnější.

²⁷⁶ BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²⁷⁷ CONSTANTIDIS, Pamela M. Women Heal Women: Spirit Possession and Sexual Segregation in a Muslim Society. *Social Science & Medicine*; 1985; 21(6): 68: 685-692. “But while men have formal control over women’s sexuality and fertility—disposing of daughters in marriage, increasing the lineage through the fertility of wives, or repudiating their services through divorce, it is women who maintain ritual control over their kinswomen’s, their own and their daughters’ bodies. Men accept totally the necessity of their wives’ and daughters’ proper ritual passage through the life cycle. Here lie the ‘inarticulate power’s of women, and, here, I would claim, lies the proper province of the zar cult.”

²⁷⁸ LEWIS, I.M. Spirit Possession and Deprivation Cults [The Malinowski Memorial Lecture]. Delivered at the London School of Economics and Political Science, 8 March 1966: *Man*; 1966; 1(3): 307-399.

Pro rituál, případně folklorní provedení je uvolnění mezistupeň před transem a při kabaretu je uvolněný pohyb znakem profesionality tanečnice.²⁷⁹

5.7 Interpretační příležitosti tanečnic

Výchozí interpretační příležitostí je očistný ceremoniál, který je součástí nábožensko-magického rituálu. Během své existence se tato základní interpretační příležitost rozšířila o další dvě možnosti, kterými jsou užití *zaru* jako folklorního a kabaretního tance. Každý z těchto nových účelů ovlivnil podobu *zaru* a vytvořil mu svým způsobem další formu.

5.7.1 Tradiční rituální forma

Tanec se zachoval a stále se používá pro své terapeutické účinky. Nerozšířil se jako jiné arabské tance, ale zůstal ponejvíc v původních teritoriích. Není časté, aby se cizinec mohl rituálu zúčastnit a pozorovat či se podílet aktivně. Lze předpokládat, že se některé prvky během existence a fungování pozměnily, ale forma a účel zůstaly stejné. Tradiční provedení *zaru* nepředpokládá žádnou předchozí profesionální taneční úroveň účastnic. V současné době se rituální forma *zaru* praktikuje především v Súdánu, dále v Egyptě a Etiopii.²⁸⁰

5.7.2 Folklorní styl

Je velmi pravděpodobné, že *zar* se postupem času stal součástí společenského života a důležitým prostředkem socializace. V Súdánu jsou pořádány „*zar* večírky“, jejichž funkcí není léčení, ale právě socializace. Tyto sešlosti jsou určeny výhradně ženám, muži se tam objevují minimálně, potom zde velmi často hrají na nějaký hudební nástroj jako doprovod. Během této příležitosti se ženy sejdou, poslouchají hudbu, tančí, přinášejí různé občerstvení a hlavním účelem je relaxace. Proto bývají „*zar* večírky“ považovány za morálně pokleslou zábavu. Už samotný přístup k nim je určité privilegium ve společnosti,

²⁷⁹ BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

²⁸⁰ BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

kteřá je silně mužsky-orientovaná. K odreagování a zbavení se přebytečného stresu se tančí *zar* v jeho folklorní podobě.²⁸¹

5.7.3 Kabaretní představení

Tradiční podoba transovního tance není vizuálně zajímavá pro široké publikum, což je možno považovat za jeden z důvodů, proč se tento typ tance nerozšířil stejně masově jako klasické kabaretní tance. Je to sociální tanec, počítající s účastí všech přihlížejících. Jednoznačně nejdůležitějším výsledkem a záměrem je obnova a očista tanečnice.²⁸² Dalším důvodem je jistě i snaha o udržení tajemství. Trans byl součástí náboženských rituálů a jeho praktikování nebylo nikdy určeno pro „nezasvěcené“. V mimo arabských zemích se se *zaarem* a jinými formami tance setkáme méně než s jinými tanečními styly. Některé tanečnice používají různé prvky při svých představeních například jako zpestření *raqs sharqi*.²⁸³

6 Závěr

Cílem této práce bylo jednak informovat o dvou zvláštních stylech arabského tance a také seznámit s problematikou orientálního tance jako takového. Přestože arabská kultura, náboženství a politická situace jsou často diskutovanými tématy, tanci – skutečnému fenoménu a významnému kulturnímu prvku není, podle mého názoru, v akademickém světě věnován dostatečný prostor. Možná i díky tomu, že je tanec mnohem častěji praktikován než odborně zkoumán, existuje řada stereotypů a mylných představ, z nichž ty nejzákladnější byly v práci objasněny.

Jedním z nejčastějších stereotypů jsou pohádkové výklady o původu tance. Mezi nimi lze nalézt skutečné základy, na kterých byly postaveny a ty stejné základy umožňují rozdělení tanečních stylů podle interpretačních příležitostí. Podle nich je možné rozlišit tři různé roviny vývoje tanců, pro které existují přímé i nepřímé důkazy. Na Západě jsou

²⁸¹ tamtéž

tamtéž BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile : Women and Dance in the Arab World*. London : Saqi Books, 1994. 207 s. ISBN 0-86356-073-3

²⁸² tamtéž

²⁸³ tamtéž

jednoznačně nejrozšířenější kabaretní formy tance. To je způsobeno především tím, že arabské tance se sem dostaly právě prostřednictvím kabaretních forem, které jsou vizuálně zajímavé. Tanec byl na Západě reinterpretován a rozšířil své dosavadní formy o další – tanec jako cvičení. Tím pádem je po nich větší poptávka než po folklórních formách tance. Profesionální tanečníci a tanečnice se přizpůsobují poptávce, a proto jsou folklórní tance méně rozšířené v komerční sféře. Situace profesionálního orientálního tance na území České republiky je komplikovaná. Zásadní rozdíl je v poměru tanečnic a tanečníků tady a v arabských zemích.

V drtivé většině případů se jedná o ženy – ať už lektorky nebo návštěvnice kurzů. Muži jsou většinou zahraniční hosté, kteří přijíždí na vystoupení nebo taneční semináře. Tento nepoměr přirozeně ovlivňuje tanec i pohled na něj. Laická veřejnost vidí často jen obraz vyzývavě oděných žen tančících na zvláštní hudbu, které si pěstují kouzlo princezen z harému. To vrhá negativní světlo především na profesionální tanečnice, které jsou nuceny vypořádat se s těmito předsudky. Navíc tanec je pro ně často hlavní zdroj příjmů, což zase vyvolává konkurenci mezi tanečními studii i tanečnicemi navzájem. Boj o vystoupení a kursistky existuje, jak mezi velkými studii, tak mezi malými. Z velkých studií stojí za zmínku Centrum tance²⁸⁴, které se nezaměřuje pouze na arabské tance, ale na celou škálu tanců. Nicméně, i mezi jejich lektorkami nalezneme názory, že se jedná o „McDonalda“ orientálního tance a je otázka, jaký vliv má tento přístup na kvalitu.²⁸⁵ Tanečních studií, kde najdete lektorky se zkušenostmi s folklórními tanci je minimum. Přesto je najdete a právě tam se můžete dovědět o existenci dalších tanců, jako jsou právě ty, které jsem vybrala pro diplomovou práci.²⁸⁶ *Khaleegi* a *zar* se objevují v současné hudbě, která se používá pro *Raqs Sharqi*. Je to jeden z důkazů o vysokém eklekticismu, který je pro moderní tanec typický.

²⁸⁴ [Http://www.orientalnitane.cz/Def/Default.asp](http://www.orientalnitane.cz/Def/Default.asp) [online]. 2005 [cit. 2009-03-25]. Dostupný z WWW: <<http://www.orientalnitane.cz/>>.

²⁸⁵ [Http://www.orientalnitane.cz/images/Def/Info/clanek_cbw_20071029.jpg](http://www.orientalnitane.cz/images/Def/Info/clanek_cbw_20071029.jpg) [online]. 2000 [cit. 2009-03-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.orientalnitane.cz/>>.

²⁸⁶ [Http://www.zambra.cz/rena_milgrom.htm](http://www.zambra.cz/rena_milgrom.htm) [online]. 2002 [cit. 2009-03-04]. Dostupný z WWW: <<http://www.zambra.cz/>>.
taktéž [Http://www.ornyna.cz/kurzy.htm](http://www.ornyna.cz/kurzy.htm) [online]. 2005 [cit. 2009-04-03]. Dostupný z WWW: <<http://www.ornyna.cz/>>.

Důležitý pro *khaleegi* i *zar* je jejich předislámský původ, protože jeho prostřednictvím můžeme pozorovat pozdější působení islámu, moderní doby a také to, do jaké míry se tyto tance přizpůsobily okolním vlivům. Nepřímé důkazy o vzniku arabských tanců v době před islámem jsou z mého pohledu dostatečné a důvěryhodné. Jeden z argumentů, který podporuje teorii, že tance vznikly mnohem dříve, než islám, je jejich nábožensko-magický potenciál, který můžeme pozorovat především u *zaru*. Ten je ve své původní interpretaci rituál, který byl používán pro vymýtní zlých duchů, jež napadli člověka. Myslím, že až působením islámu došlo k pojmenování duchů dle tradice, již vybudoval islám, což by mohlo být považováno za přizpůsobení původního kulturního prvku novému náboženství.

Posednutí se projevuje buď psychickou, nebo fyzickou chorobou. Tady se *zar* liší od *khaleegi*, protože zatímco účelem *zaru* je zbavit člověka démonů či duchů – tedy vnější síly, která napadla lidský organismus, *khaleegi* zbavuje napětí, která jsou vnitřní, a tedy vznikají ze způsobu života, problémů v něm, ale nejsou vnější silou, která by napadala. Tanec se jejich i dalším působením přirozeně pozměnil – někdy technikou, interpretací, která byla upravena, aby byla v souladu s novou vírou. *Khaleegi* i *zar* v podstatě přežily v prostředí, kde po celá staletí trval silný vliv islámu nebo křesťanství, které se přirozeně snažily zlikvidovat původní kultury, magicko-náboženské rituály, mezi něž *zar* patří. Budeme-li srovnávat *khaleegi* a *zar*, najdeme toho mnoho, co mají společné. Techniky obou tanců jsou velmi podobné a jejich zapojení vlasů je odlišuje od všech ostatních tanečních stylů. Při *khaleegi* a *zaru* může být dosaženo stavu transu. Zatímco *zar* je rituální tanec, *khaleegi* je především folklórní, což ovšem nevylučuje další interpretační příležitosti.

V průběhu celé práce se na různých místech objevovaly vnější okolnosti, jež mají vliv na podobu tance. Jednou z nich byl vztah islámu a tance. Jakkoli se jedná o značně kontroverzní vztah, islámu ani křesťanství se nepodařilo vymýtit tanec, přestože nebyl v souladu s učením daného náboženství.

Existují dva různé pohledy, které ovlivňují *khaleegi*, *zar* i ostatní tance. Jedním je pohled samotných obyvatel daných oblastí a druhým je aktuální politická situace. Tyto pohledy ovlivňují nejenom tanec, ale také sebe navzájem. *Khaleegi* a *zar* se přizpůsobily prostředí islámu a zůstaly zachovány v nových podmínkách ne proto, že by ženy měly

v islámu více vnitřních napětí než před jeho příchodem, ale proto, že přirozeně bylo toto množství stresových faktorů přinejmenším srovnatelné.

Současný svět má velký vliv na podobu tance. Radikální islám ho v zemích původu nebo původního rozšíření omezuje na minimum a tím pádem se rozšiřuje mimo tato území do tolerantnějších oblastí. Tento jev umožňuje zachování existence specifických tanečních stylů, ale jeho důsledkem mohou být zásahy do původní podoby tance. Ovšem, asi není na místě posuzovat cokoli z pohledu negativní, pozitivní. Z určitého pohledu je zcela přirozené, že kulturní prvky nezůstávají stejné a mění se v závislosti na prostředí, čase a především lidech.

Svět okolo nás se vyvíjí a mění každý den a pozorovat změny je někdy obtížné, pokud nemáme dostatečný nadhled. Přes všechny dramatické změny způsobu života a ona pověstná rychlost a nedostatek času je zajímavé najít kulturní prvek, který existuje navzdory nepříznivým vlivům a dokonce se rozšiřuje.

Seznam obrázků

Obrázek č. 1 str.17 – Arabský svět

Http://cs.wikipedia.org/wiki/Arabové [online]. 2002 [cit. 2008-12-25]. Dostupný z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/>>.

Obrázek č. 2 a 3 str. 24, 25 - Tanura – Ahmed Fekry

Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW:

<<http://krpas.netair.cz/>>.

Obrázek č. 4 str. 26 – Shammadan – Mona

Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW:

<<http://krpas.netair.cz/>>.

Obrázek č.5 str. 29– Beledi kostým – Shereen

Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW:

<<http://krpas.netair.cz/>>.

Obrázek č.6 str. 30 – Saidi – Yara

Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW:

<<http://krpas.netair.cz/>>.

Obrázek č. 7 str. 31 – tanec s holemi – Ahmed Fekry

Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW:

<<http://krpas.netair.cz/>>.

Obrázek č.8 str. 32– Nubia

Http://www.dance.net/topic/5867878/1/Belly-Dance/Nubian-costumes.html [online]. 1996 [cit. 2009-03-15]. Dostupný z

WWW: <<http://www.dance.net/>>.

Obrázek č.9 str. 33– Ghawazee

Http://www.belly-dance.org/poster-dancing-ghawazee.html [online]. 2000 [cit. 2009-03-02]. Dostupný z WWW: <<http://www.belly-dance.org/>>.

Obrázek č.10 str. 36– Khaleegi – Eglal

Http://eglal.cz/images/gallery35/492.jpg [online]. 2008 [cit. 2009-03-10]. Dostupný z WWW: <<http://eglal.cz/>>.

Obrázek č.11 str. 38 –Raqs Sharqi kostým – Eglal

Http://eglal.cz/images/gallery35/487.jpg [online]. 2008 [cit. 2009-03-10]. Dostupný z WWW: <<http://eglal.cz/>>.

Obrázek č.12 str. 39 – Drum solo kostým – Eglal

Http://eglal.cz/images/gallery35/495.jpg [online]. 2008 [cit. 2009-03-10]. Dostupný z WWW: <<http://eglal.cz/>>.

Obrázek č.13 str. 39– kostým pro raqs sharqi i amani - Yara

Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://krpas.netair.cz/>>.

Obrázek č.14 str. 40– křídla bohyně Isis – Katka Krejčová

Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://krpas.netair.cz/>>.

Obrázek č.15 str. 40 - Melaya – Mona, Ahmed Fekry

Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://krpas.netair.cz/>>.

Obrázek č.16 str. 41– eklektický kostým Tribal Flamenco –Eli

Http://krpas.netair.cz/mona/divadlo/mona.htm [online]. 2008 [cit. 2009-03-01]. Dostupný z WWW: <<http://krpas.netair.cz/>>.

Obrázek č.17 str. 47– Dina –egyptská tanečnice

[Http://tribes.tribe.net/dinaegyptianstar/photos/3f525bb5-0c13-4e56-a6cc-2b2da9f95f8e](http://tribes.tribe.net/dinaegyptianstar/photos/3f525bb5-0c13-4e56-a6cc-2b2da9f95f8e) [online]. 2005 [cit. 2009-03-25].

Dostupný z WWW: <<http://tribes.tribe.net/>>.

Obrázek č.18 str. 60- mapa ilustrující nejstarší fáze osidlování

CRAIG, M. et al. *The Heritage of World Civilizations*, New York: Macmillan Publishing Company 1986, 1242 s. ISBN 0-02-325480-7, s.6

Obrázek č.19 str. 62 - osídlení na Arabském poloostrově

CRAIG, M. et al. *The Heritage of World Civilizations*, New York: Macmillan Publishing Company 1986, 1242 s. ISBN 0-02-325480-7

Obrázek č.20 str.69 - uvolnění během *khaleegi*

[Http://www.brusnytanec.sk/attachments/Image/khaleegi.jpg](http://www.brusnytanec.sk/attachments/Image/khaleegi.jpg) [online]. 2004 [cit. 2009-05-04]. Dostupný z WWW:

<<http://www.brusnytanec.sk/>>.

Obrázek č.21 str.72 – Thobe Al Nash

[Http://tribes.tribe.net/aaesha/thread/c9325e1f-249e-4f36-aa78-cbb319eb8e22](http://tribes.tribe.net/aaesha/thread/c9325e1f-249e-4f36-aa78-cbb319eb8e22) [online]. 2005 [cit. 2009-02-20].

Dostupný z WWW: <<http://tribes.tribe.net/>>.

Obrázek č.22 a 23 str.74 - Vlastní archiv

ukázka, jak se ruce překřičují během tance

Obrázek č.24 str.75

[Http://www.celebrationsbellydance.com/Photo%20&%20Video%20Album/Arabian%20Nights%20Northern%20Lights%20show%202005/khaleegi3.jpg](http://www.celebrationsbellydance.com/Photo%20&%20Video%20Album/Arabian%20Nights%20Northern%20Lights%20show%202005/khaleegi3.jpg) [online]. 2002 [cit. 2009-05-04]. Dostupný z WWW:

<<http://www.celebrationsbellydance.com/>>.

Bibliografie

Literatura

BODDY, Janice. *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*. University of Wisconsin Press, 1989. 399 s. ISBN 978-0299123147.

BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile: Women and Dance in the Arab World*. London: Saqi Books 1994, 207 s. ISBN 0-86356-073-3

CRAIG, M. Albert et al., *The Heritage of the World Civilizations*, New York : Macmillan Publishing Company 1986, 1242 s. ISBN 0-02-325480-7

CONSTANTIDIS, Pamela M. Women Heal Women: Spirit Possession and Sexual Segregation in a Muslim Society. *Social Science & Medicine*; 1985; 21(6): 68: 685-692.

ELIADE, Mircea. *Iniciace, rituály, tajné společnosti : Mystická zrození*. Barbora Antonová. Brno : Computer Press, 2004. 213 s. ISBN 80-7226-901-1.

ELIADE, Mircea: *Šamanismus a archaické techniky extáze*, Praha: Argo, 1997, 433 s. ISBN 80-7203-153-8

HAAG, Stefan. *O druidských nápojích a čarodějném bejlí* Praha : Granit 2003, 192 s. ISBN 80-7296-027

IVILLOVÁ, Laura, et al. *Ilustrovaný atlas světa pro nové tisíciletí*. Jiří Hrubý. Praha : Reader's Digest Výběr, spol. s.r.o., 1999. 324 s. ISBN 80-86196-08-9.

KARAYANNI, Stavros. *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Canada : Wilfred Laurier University Press , 2004. 244 s. ISBN 0-88920-454-3

KEST, Deborah. [Http://www.adf.org/rituals/general/female-passage.html](http://www.adf.org/rituals/general/female-passage.html) [online]. 1996 [cit. 2009-03-16]. Dostupný z WWW: <<http://www.adf.org/>>.

KŘIKAVOVÁ, Adéla, et al. *Islám - ideál a skutečnost*. Praha : Baset, 2002. 311 s. ISBN 80-86223-71.

LAWRENCE, Bruce, *The Qur'an: A Biography*. London: Atlantic Books 2006. s. 231
ISBN 1-84354-398-2, s.184-185, s.203

LEWIS, I.M. Spirit Possession and Deprivation Cults [The Malinowski Memorial Lecture].
Delivered at the London School of Economics and Political Science, 8 March 1966: *Man*;
1966; 1(3): 307-399.

MAYHEW, Bradley, DODD Jan, *Maroko*. Praha: Svojtka&Co. 2004. s. 514 ISBN 80-
7237-875-9

Ottův slovník naučný. 14. vyd. Praha : [s.n.], 1899. 1066 s.

PEEK, Philip, et al. *African Folklore : an encyklopedia*. [s.l.] : [s.n.], 2004. 593 s. Dostupný
z WWW: <book.google.com>. ISBN 041593933X0415939.

PRAŽÁK, Josef, et al. *Latinsko-český slovník*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství,
1980. 2 sv. (743, 684 s.). ISBN 14-028-80

RAHIM, S.I.A. Zar among middle-aged female psychiatric patients in the Sudan LEWIS.
I.A.; Ahmad Al-Safi; Sayyid Hurreiz, editors. *Women's Medicine; The Zar-Bori Cult in
Africa and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press; 1991: 137-146.

RAHIM, S.I.A. Clinical Analogues of *Zar* in Sudan. In: The International Symposium on
the Spiritual Dimension of Traditional African Medicine; January 1988: Traditional
Medicine Research Institute, Institute of African and Asian Studies, Khartoum and
International African Institute, London

SACHS, Curt. *World History of the Dance*, London : Allen & Unwin 1938, 469 s.

SAID W. Edward, *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*. Praha-Litomyšl: Paseka 2008
s. 459 ISBN 978-80-7185-921-5

STEVENSON, John. *Dějiny Evropy*. 1. vyd. Praha : Ottovo nakladatelství, 2004. 512 s.
ISBN 8071811327.

TAMALYN Dallal; HARRIS Richard, *Břišním tancem ke kráse*, Praha : Beta 2006, 143 s.
ISBN 80-7306-249-6

TURNER, Victor *Průběh rituálu*. 1.vyd. Brno: Computer Press, 2004. s. 194 ISBN 80-722-
6900-3

O.MORGAN, Kenneth. *Dějiny Británie*. Ivo Šmoldas, Miroslav Korbelík, Michal Kalina, Jana Spurná. [s.l.] : NLN - Nakladatelství Lidových novin, 1999. 640 s. Dějiny států. ISBN 80-7106-347-9.

ČTK, AP. Obyvatelé Kuvajtu možná budou muset platit daně. *Týden* [online]. 2008 [cit. 2008-09-02].

Internetové zdroje

<http://aalsafi.tripod.com>

<http://www.bellydancestuff.com/>

<http://brisnitanecekostymy.cz/>

<http://www.buzzle.com/>

<http://www.casbahdance.org/>

<http://www.centrumtance.cz/>

<http://www.eglal.cz/>

<http://encyklopedie.seznam.cz/>

<http://en.wikipedia.org/>

<http://www.farah.cz/>

<http://hdrstats.undp.org/>

<http://www.khaalida.com/glossary.htm>

<http://www.meem.freeuk.com/>

<http://mellilah.com>

<http://www.orientalnitanec.cz/>

<http://www.orientmagazin.net/>

<http://www.ornyna.cz/>

<http://www.shira.net/>

<http://tanec.naila.cz/>

<http://www.tribal-bellydance.be/>

<http://www.youtube.com/>

<http://www.zambra.cz/>

Profesionální tanečníci - informátoři

Pro diplomovou práci bylo nezbytné získat informace od profesionálních tanečníků a tanečnic, kteří byli informátoři díky svým znalostem, zkušenostem na místní a hlavně mezinárodní úrovni. S profesionálními tanečníky jsem komunikovala osobně nebo prostřednictvím emailu, kdy mi zodpověděli některé konkrétní dotazy týkající se diplomové práce. U každého je uvedeno profesionální jméno i jméno vlastní a základní životopisné údaje, které jsou podklady vysvětlující volbu právě těchto konkrétních osob.

AHMED FEKRY

Profesionální tanečník původem z Káhiry, kde se od mládí věnoval profesionálně tanci. Důležitým momentem bylo, kdy se stal součástí folklórní skupiny Mahmouda Reedy, pravděpodobně nejslavnějšího tanečníka moderní doby.

Později se přestěhoval do Evropy. Kromě orientálního tance vystudoval balet a klasický tanec. Součástí jeho práce je i tvorba choreografií a samozřejmě profesionální tanec. V roce 2008 pořádal v Liberci celoroční intenzivní kurz orientálního tance, kdy součástí výuky byly i informace týkající se orientálního tance a jeho původu, což není obvyklé, protože častěji se kurzy zaměřují na samotný tanec.

Zajímavostí, kterou jsem objevila, až při psaní diplomové práce byla jedna poznámka o vymezení teritoria. Ahmed Fekry udal oblast na egyptském území, mezi Egyptem a Palestinou. Přestože geograficky leží mezi těmito dvěma státy i Izrael, zdá se, že jako rodilému Arabovi existenci židovského státu nepřipouští navzdory tomu, že více než deset let žije většinu času v Evropě, kde mohl rozšířit úhel pohledu na tento problém.

Zdroj: [Http://www.ahmed-fekry.com/zentrum.htm](http://www.ahmed-fekry.com/zentrum.htm) [online]. 2002 [cit. 2009-03-24]. Dostupný z WWW: <<http://www.ahmed-fekry.com/>>.

EGLAL – Eva Petrovská

Orientální břišní tanec začala poznávat v roce 2000 u Lucie Šrámkové a ihned ji začal fascinovat. Další dimenze břišního tance Eglal otevřela slavná americká tanečnice a vítězka Bellydancer of the universe Jade Henriksen. Absolvovala semináře mnoha skvělých tanečnic Adly el Chombelik, R. Milgrom, Artemis, Reyhan, F.Chekkor, Lulu Sabongi a mnoha egyptských tanečníků a legend.

V roce 2004 a 2005 působila ve Francii v tanečním angažmá, a v létě 2006 ve Velké Británii. Hodně pro ni znamenalo setkání s Drissií Nejmour, kterou považuje za svou taneční guru a u které se intenzivně zdokonalovala na soukromých hodinách. Drissia vdechla Eglal zájem o styl egyptských tanečnic 50.let.

Výčet důležitých mezníků v profesionálním životě:

2005 - Oriental festival of Duisburg (Jillina, Aziza, Leyla Jouvana...)

2006 - Fantasia festival Londýn (Randa Kamel, Khaled Mahmoud, A.Kingston,...)

2007 - Festival Nile group Káhira (Liza Laziza, Aida Nour, Farida Fahmy, Mahmoud Reda, Tito, Asmahan, Khaled Mahmoud, Dandash, Zeina, Kazafy...)

2007 - Otevřela vlastní taneční studio v centru Prahy a Středočeském kraji

2008 – Účast na Festival Nile groupe Káhira

2008 - Certifikát Akademie egyptského tance s Ahmedem Fekry

2008 - Certifikát Ahlan wa sahlán - Intensive teachers course (Raquia Hassan, Leyla Jouvana, Dina, Randa Kamel, Sorraya Zaied, Morocco, Diana, Momo Kadous, Mohamed Shanin,...)

Od roku 1989 se zabývá klasickým, moderním baletem a jazz dance a od roku 2005 studuje taneční pedagogiku. Balet dal Eglal velmi dobrou taneční přípravu a naučil ji, být v kontaktu se svým tělem. Dlouhodobě se zabývá tanečně-pohybovou terapií se záměrem se jí profesionálně věnovat, protože tanec a hudba opravdu terapeutické účinky má.

Převzato z: [Http://eglal.cz/cz/orientalni-tanec-vyuka-kurzy/](http://eglal.cz/cz/orientalni-tanec-vyuka-kurzy/) [online]. 2006 [cit. 2009-03-24].

Dostupný z WWW: <<http://eglal.cz/cz/>>.

MONA – Martina Homolková

Mona se věnuje hlavně egyptskému kabaretnímu stylu Raks Sharki, vystupuje na různých kulturních a společenských akcích, pořádá víkendové semináře s našimi i zahraničními lektory, dovolené s tancem u moře i orientální večery pro veřejnost.

Výčet důležitých mezníků v profesionálním životě:

2008 - 3. místo v soutěži skupin na mezinárodním festivalu Nile Group v Káhiře

(porota: Asmahan, Faruk Mustafa, Aida Nour, Nasra)

2008 - návštěva festivalu Nile Group v Káhiře, hodiny u významných tanečníků a lektorů:

Aida Nour, Leyla, Khaled Mahmoud, Hassan Khalil, Asmahan, Freiz, Liza Laziza, Tito, Ahmed Fekry, Zeina

2006 - návštěva festivalu v Káhiře, hodiny u významných tanečníků a lektorů:

Lubna Emam, Nour, Neven Ramez, Farida Fahmy, Mahmoud Reda, Dr. Samir Gaber, Khaled Mahmoud, Zeina, Dandash, Aida Nour, Liza Laziza, Ahmed Fekry

2004 - otevření tanečního studia MONA

2003 - současnost - semináře u různých lektorů např. Sharon Kihara, Boženka, Beata & Horacio

Cifuentes, Jihan Jamal, Reyhan, Enussah, Sara Abou Farhat, Jillina, Amar Gamal, Aziza

2003 - návrat do ČR, vlastní kurzy orientálního tance v Liberci

2002 - absolventka kurzů v německém Stuttgartu v tanečním studiu Medina

1999 - první seznámení s orientálním tancem v Praze pod vedením Lízy Vegrové

1985 - 1992 - Lidová škola umění - pohybová příprava, balet

Převzato z: [Http://brisnitancemona.cz/mona.html](http://brisnitancemona.cz/mona.html) [online]. 2004 [cit. 2009-03-25]. Dostupný z

WWW: <<http://brisnitancemona.cz/>>.

SHEREEN – Kateřina Šafrová

Shereen se poprvé seznámila s orientálním tancem v roce 2000. Zanedlouho začala vystupovat a vyučovat v Praze. Zde se také setkala s mnoha českými tanečnicemi a mimo jiné i s významnou americkou tanečnicí Jade Henriksen, držitelkou titulu Bellydancer of the Universe. Ta Shereen nejen tanečně ovlivnila, ale také ji podpořila v jejím záměru odjet za dalšími tanečními zkušenostmi do zahraničí.

V roce 2004 odjela Shereen do Londýna, kde se postupně prosadila jako přední tanečnice egyptského kabaretního stylu. Začala zde také vystupovat s živou hudbou. Především práce s hudebníky rozvinula její vnímání orientálního tance a hudby.

Profesní růst jí umožnil navštěvovat soukromé lekce u mnoha předních hudebníků a tanečníků. Na podzim téhož roku se Shereen obohacena o cenné zkušenosti vydala na dvouměsíční cestu do Nepálu, Indie a Spojených Arabských Emirátů, kde tančila na soukromých akcích.

Následující půl rok strávila převážně výukou v Praze a odtud se vrátila opět do Londýna, kde měla do konce roku 2006 stále pracovní angažmá. Současně také cestovala a vystupovala v mnoha zemích světa, například ve Francii, Gambii, Finsku, Turecku, Slovinsku, Německu, Itálii, Rumunsku a mnoha dalších. Vystupuje pro členy královských rodin zemí Blízkého východu, členy vlád evropských i arabských zemí a známé osobnosti.

Od roku 2005 se soustředí na výuku egyptského kabaretního stylu a folklorních stylů Blízkého východu a brzy se stává mezinárodně vyhledávanou lektorkou. V současné době tráví většinu času na cestách a dělí se o své zkušenosti se stovkami studentů z celého světa. Nadále se vzdělává u nejlepších světových tanečnic a pravidelně navštěvuje taneční festivaly v Egyptě. Svým stylem je nejblíže egyptským tanečnicím 40. a 50. a 60. let, na jejichž klasický tanec se snaží navázat.

Mezi její učitele patří: Khaled Mahmoud, Mahmoud Reda, Jillina, Ahmed Fekry, Tamalyn Dallal, Serena a Hossam Ramzy, Tito, Morocco, Dina, Farida Fahmy, Randa Kamel, Sharon Kihara, Aziza, Asmahan, Amir Thaleb, Raqia Hassan, Mo Geddawi, Sema Yildiz, Beata a Horacio Cifuentes, Bozenka, Aida Nour, Liza Laziza, Saidakety Sharif, Diana Tarkhan, Mohamed Shahin, Leyla Jouvana, Dandash, Soraya Zaied, Zaza Hassan, Doa Sallam

Převzato z: [Http://www.shereen.eu/cz/bio.php](http://www.shereen.eu/cz/bio.php) [online]. 2006 [cit. 2009-03-24]. Dostupný z WWW: <<http://www.shereen.eu/>>.

MOROCCO – Carolina Dinicu

Profesionální tanečnice původem ze Spojených států, strávila většinu svého života tancem – jeho studiem, praxí, výukou, vystupováním v různých částech světa. V současné době pracuje na další knize zabývající se tímto tématem. Celý svůj dospělý život se věnovala tanci, žila v různých částech světa, její zkušenosti a znalosti odpovídají jejímu nadšení a vytrvalé snaze o sebezdokonalování.

Více viz MOROCCO. *Http://www.casbahdance.com/* [online]. 2003 [cit. 2009-03-25]. Dostupný z WWW: <<http://www.casbahdance.org/>>.

Převzato z: MOROCCO, DINICU, Carolina. RE: Question [elektronická pošta]. Message to: Tereza Hriníková 29.3.2009 [cit. 2009-03-04]. Osobní komunikace.

KATEŘINA KREJČOVÁ

Katka se už odmala věnovala baletu a ztvárnila mnoho tanečních rolí v Národním a Stavovském divadle (například v baletech Broučci, Popelka nebo Z pohádky do pohádky). Přijali ji na taneční konzervatoř, kde se věnovala zejména baletu a modernímu tanci. V roce 1992 ztvárnila roli malé Cosetty v muzikálu Les Misérables. Nyní studuje poslední ročník muzikálového herectví v Brně na divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění, kde vedle herectví studuje zpěv a různé typy tance – balet (Lenka Tužilová), moderní tanec (Ivana Kloubková, David Strnad, Joe Alegado – USA), jazzdance (Ivana Kloubková, David Strnad), step (Roman Matal), akrobacii a tai-chi. Hostuje v Městském divadle v Brně (Čarodějky z Eastwicku, Markéta Lazarová).

Břišnímu tanci se začala věnovat už na gymnáziu. Její taneční styl vychází z klasického egyptského stylu raks sharki, ale věnuje se i folklórním tancům (Saidi, Baladi, Hagala...) a novodobějšímu propojování stylů – tzv. fusion (Isis křídla). Hodiny vede zejména v klasickém egyptském stylu. Natočila výukovou videokazetu a DVD Břišní tanec pro začátečnice a středně pokročilé tanečnice. Vede výuku v brněnském Centru Orientálního Tance, kde působí jako hlavní lektorka. Pravidelně navštěvuje tuzemské i zahraniční semináře. Mezi její učitele patří Beata a Horacio Cifuentes (GE), Lubna Emam (EG), Aziza (USA), Raqia Hassan (EG), Rhanda Kamal (EG), Kamal Naim (EG), Momo Kadous (EG), Zaza Hassan (EG), Nabil Mabrouk (EG), Zahra bent Amar (ALG), Tamalyn Dalal (USA) a další taneční mistři. V červnu 2007 získala 3. místo na soutěži Raks Sharki v Berlíně v kategorii Profesionál a v červenci 2007 získala 1. místo na soutěži profesionálních tanečnic Raks Sharki v Praze v rámci festivalu Let's Dance.

Převzato z: [Http://www.orientalnitane.cz/Def/Lektor.asp?S=&uid={1CF5CFDF-2E37-4D69-8E66-6D040B81F5B7}](http://www.orientalnitane.cz/Def/Lektor.asp?S=&uid={1CF5CFDF-2E37-4D69-8E66-6D040B81F5B7}) [online]. 2001 [cit. 2009-03-24]. Dostupný z WWW:

<<http://www.orientalnitane.cz/>>.

KREJČOVÁ, Kateřina. RE: Křídla bohyně Isis [elektronická pošta]. Message to: Tereza Hriníková. 6.12.2007 [cit. 2009-02-04]. Osobní komunikace.

LÍZA VEGROVÁ

Profesionální tanečnice a choreografka orientálního tance jejíž osobní styl vychází z klasického egyptského tance Raks Sharki. Obsahuje ale i prvky folkloru Severní Afriky a Středního východu.

Líza se také zabývá studiem pohybových kultur etnických menšin Severní Afriky (berberů, tuaregů, nubijců a saidů) a jejich terapeutickým vlivem na ženy. Taneční techniku a zkušenosti nasbírala pod vedením slavných tanečnic, tanečních mistrů a choreografů v Evropě a Egyptě, např. Farida Fahmy (Egypt), Beata Cifuentes (Německo), Suher Zaki (Egypt), Dr.Mo Gedawi (Egypt), Yamuna (Německo), Calvin Hotgdon (Egypt), Sabuha Shahnaz (Německo) a dalších. Na svých cestách po Egyptě a Maroku se ale učila i od obyčejných žen a dívek, které ji naučily lidovější podobu tohoto tance.

Od roku 1996 působí v Čechách a profiluje se jako sólová tanečnice. Vystupuje s hudební skupinou Létající koberec a arabskou kapelou Ziriab.

Od roku 1997 se věnuje také choreografii a výuce. Jako propagátorka orientálního tance sjezdila se svými tanečními semináři celé Čechy i Slovensko.

V roce 1999 navázala spolupráci s Kulturním domem Vltavská, kde pořádá kurzy pro veřejnost a ukázkové taneční večery. Tato spolupráce trvá úspěšně dodnes.

V letech 2002 a 2003 se zúčastnila festivalu „Ahlan wa Sahlan“ v egyptské Káhiře. Do Káhiry jezdí každoročně, aby si udržela svůj autentický taneční styl. Řada jejích žaček již také vyučuje a profesionálně tančí, např. Zahra, Mona, Rena Milgrom, Adela Sigmundová a další.

Převzato z: [Http://www.orientalni-tanec.cz/liza-vegrova](http://www.orientalni-tanec.cz/liza-vegrova) [online]. 2005 [cit. 2009-03-24]. Dostupný z WWW: <<http://www.orientalni-tanec.cz/>>.